

Joaquim Perfeito da Silva

CULTURA E SISTEMAS SIMBÓLICOS

“MELTING POT” NA ARTE RUPESTRE DA BAHIA



**Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Belas Artes
Mestrado em História Crítica da Arte
1998**

JOAQUIM PERFEITO DA SILVA

CULTURAS E SISTEMAS SIMBÓLICOS
“MELTING POT” NA ARTE RUPESTRE DA BAHIA

Dissertação de Mestrado em
História da Arte – área de
concentração em Antropologia da
Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Maria da
Conceição de Moraes Coutinho
Beltrão.

Capa: Aspecto da Toca do Cosmo
Trajetória aparente do sol
(BELTRÃO, 1990)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE
1998

SILVA, Joaquim Perfeito da.

Culturas e sistemas simbólicos: “melting pot” na arte rupestre da Bahia. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1998.

Ix, 167 p.

Dissertação: Mestre em História da Arte com concentração em Antropologia da Arte.

1. Arqueologia da Bahia 2. Antropologia da Arte 3. Tradições rupestres 4. Símbolo

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro

II. Título

JOAQUIM PERFEITO DA SILVA

CULTURAS E SISTEMAS SIMBÓLICOS
“Melting pot” na arte rupestre da Bahia

Dissertação submetida ao corpo docente do Mestrado em História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de mestre.

Profa. Dra. Maria da Conceição M. C. Beltrão
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Paulo Seda
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Sheila Maria Ferraz Mendonça de Souza
Fundação Oswaldo Cruz

Rio de Janeiro
Dezembro de 1998

AGRADECIMENTOS

A minha família pelo apoio e carinho durante essa jornada.

A Lenira pela dedicação e compreensão nas horas difíceis.

À Professora Maria Beltrão pela oportunidade e orientação neste trabalho.

Aos meus professores do Mestrado e, especialmente, Rosza W. Vel Zoladz pelo incentivo e apoio em todos os momentos.

Ao Professor Carlos Xavier pelos debates teóricos acerca do sentido da arte rupestre.

Aos meus companheiros de equipe do Projeto Central.

Ao Laboratório de Estatística do Instituto de Matemática da UFRJ, especialmente, à Professora Sônia de Almeida pela revisão das análises.

Às comunidades do interior da Bahia que nunca mediram esforços em me acompanhar até os sítios arqueológicos.

Aos colegas do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia pela oportunidade concedida e confiança em mim depositada.

À Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão de bolsas durante o período de estudos.

Aos amigos Luziê e Robson Fontenele pela revisão dos textos.

A todas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para a realização desse trabalho.

In memoriam

Do meu pai, Joaquim Antônio, e do meu mestre e amigo Alfredo Mendonça pelos constantes incentivos e orientação na minha carreira profissional, que não tiveram tempo de ver esta dissertação terminada.

“... a arte cultiva o humano no homem, desperta sentimentos adormecidos, põe-nos em presença dos verdadeiros interesses do espírito.”

G. W. F. Hegel

RESUMO

CULTURA E SISTEMAS SIMBÓLICOS “MELTING POT” NA ARTE RUPESTRE DA BAHIA

Esta dissertação examina os resultados da análise estilística de 50 sítios de arte rupestre em 26 municípios do Estado da Bahia, localizados principalmente em regiões de altitudes elevadas da Chapada Diamantina, no Planalto de Conquista e da Serra Geral da Bahia, perfazendo um total aproximado de 1.800 m² de área pintada em grutas, abrigos e *canyons*. Para análise e classificação dos sítios, optou-se por organizar um “corpus empírico” de sinalações-tipo retiradas do conjunto de sítios e codificadas, para que se conseguisse aplicar métodos matemáticos e estatísticos. Tal procedimento metodológico pode comprovar padrões lógicos de dispersão e signos contextualizados, onde a casualidade passa a ser improvável e os signos tomam forma de símbolos definindo horizontes culturais distintos. Dessa forma, por oposição e peculiaridades, as sinalações rupestres contextualizadas em estilos e “tradições” faz-nos pensar a arte rupestre como uma forma de “dizer algo sobre”, “querer demonstrar que”, ou seja, um estudo que penetra no campo dos signos não verbais, dos símbolos, que esconderá por certo uma organização de mundo.

ABSTRACT

CULTURE AND SYMBOL SYSTEMS “MELTING POT” IN ROCK ART IN BAHIA

This thesis examines the results of stylistic analysis of 50 rock art sites in 26 municipalities in Bahia State, located mainly in high altitude areas of the Chapada Diamantina, Planalto de Conquista and Serra Geral da Bahia and comprising a total of approximately 1.800 square meters of painted area in caves, rock shelters and canyons. In analysing and classifying the sites, we opted to organize an empirical corpus of typical signings taken from the group of sites and coded so as to be able to apply mathematical and statistical methods. This methodological procedure is able to reveal logical patterns of dispersion and contextualized signs, where chance becomes improbable and the signs take on the status of symbols defining distinct cultural horizons. In this way, contrasted and contextualized in styles and traditions, the signings lead one to see rock art as a way of “saying something about” or “wanting to show that”; that is, as a study that penetrates the field of non-verbal signs, of symbols that doubtless conceal a certain organized view of the world.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E REFLEXÕES ACERCA DA ARTE RUPESTRE DA BAHIA	
2.1. Paradigmas da Antropologia da Arte como objeto do estudo da Arte Rupestre da Bahia	8
2.2. Ensaio Antropológico na Interpretação da Arte Rupestre	16
2.3. As Tradições Estilísticas na Arte Rupestre da Bahia	32
2.4. Evolução Estilística e um Tempo Relativo	46
3. LEVANTAMENTO E DIAGNÓSTICO	
3.1. Histórico da Pesquisa e Caracterização da Área	65
3.2. Metodologia da Pesquisa	
3.2.1. Metodologia de campo	75
3.2.2. Análise tipológica	77
3.2.3. Método estatístico	80
3.3. Análise dos Dados	
3.3.1. Análise estilística	83
3.3.1.1. Referências anteriores	91
3.3.2. Análise dos signos	95
3.3.3. Análise estatística	100
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONCLUSÕES	105
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110
6. ANEXOS	119
6.1. Anexos I - Tabela de percentuais dos motivos	120
6.2. Anexos II - Imagens dos sítios da Tradição Nordeste	121
6.3. Anexos III - Imagens dos sítios da Tradição Planalto	127
6.4. Anexos IV - Imagens dos sítios da Tradição São Francisco	132
6.5. Anexos V - Imagens dos sítios da Tradição Cosmológica	159
6.6. Anexos VI - Imagens dos sítios sem tradição definida	163

1. INTRODUÇÃO

A capacidade de desenvolver a linguagem foi um requisito essencial para que os humanos pudessem criar um mundo de idéias mutuamente compartilhadas, “capazes de criar novos tipos de mundo na natureza: o mundo da consciência introspectiva e o mundo que construímos e dividimos com os outros, o qual chamamos cultura” (LEAKEY, 1995 : 117).

Por arte rupestre entende-se todas as sinalações (pinturas ou gravuras) deixadas pelo homem pré-histórico¹ em paredes de abrigos, grutas, *canyons* e blocos rochosos isolados. A palavra rupestre vem do latim *rupe-is* (rocha) e trata-se portanto de vestígios esteticamente elaborados sobre superfícies rochosas que não podem ser transportadas (PROUS, 1992). Os desenhos deixados nesses tipos de sítios arqueológicos são também denominados pictografias se pintados, ou petrografias no caso dos sinais serem gravados mediante desgaste da rocha por picoteamento ou fricção com instrumentos de dureza maior que a da rocha suporte.

MENDONÇA DE SOUZA (1997) acrescenta a essa manifestação artística a “arte mobiliár”, executada sobre pequenos blocos transportáveis, destacando os zoólitos (pedras esculpidas na forma de animais) e os geoglifos produzidos por

¹ Conferimos este tipo de manifestação ao homem pré-histórico, pois não temos referência na bibliografia etnográfica brasileira, de que índios históricos tivessem produzido pinturas em paredes rochosas. BELTRÃO *et alli* (1987) relata que a partir de relatórios de H. Kruse existentes nos arquivos do SPHAN, pode-se atribuir as pinturas rupestres encontradas na Lagoa das Velhas, em Morro do Chapéu, Bahia, aos escravos que habitaram a região. No entanto não consideraremos este sítio, em particular, em nosso estudo e atribuiremos ao homem pré-histórico portanto, a autoria das pinturas rupestres analisadas na presente dissertação.

escavações no solo, ou pelo amontoado de seixos e terra, que constituem linhas que definem os motivos, citando entre os mais famosos, os de Nazca, no Peru.

A discussão de que a essa manifestação pré-histórica pode-se atribuir o conceito de arte vem se dando ao longo dos anos no meio científico. Conforme MARTIN (1997 : 237) é natural que essa polêmica exista, pois os pesquisadores discutem sobre pontos de vista divergentes: “procuram respostas diferentes às mensagens que as pinturas e gravuras rupestres proporcionam”.

No entanto não devemos deixar de considerar o conteúdo estético que essa manifestação possui. São elaborações mentais com domínio de técnicas de confecção, que por certo o pesquisador vislumbra nas características abstratas de representação, criação e inovação, que valoriza o sentido “artístico” dessa manifestação. Assim manteremos o conceito de “arte rupestre” para essa representação pictórica deixada pelo homem pré-histórico.

Neste trabalho utilizaremos as expressões “pinturas”, “sinalações”, “representações pictóricas ou estilísticas” para identificar os desenhos artisticamente elaborados em multivariadas combinações de formas e cores. O conceito de representação será preferencialmente empregado, conforme a escolástica medieval, como o conteúdo concreto apreendido pelos sentidos, pela imaginação, pela memória ou pelo pensamento, traduzido no conjunto de signos ou sinais que configura o sítio de arte rupestre.

Deste ponto de vista, a arte rupestre assume os conceitos unificadores de dois domínios que são: o signo, por seu lado perceptível, e a representação, seu lado mental. “Não há imagem de representações visuais que não tenha surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais” (SANTAELLA e NÖTH, 1998 : 15).

A um conjunto de sítios de arte rupestre estilisticamente relacionados, definiremos como pertencentes a uma Tradição Cultural², embora esse conceito seja discutível dando lugar ao conceito de Horizonte Cultural, termo mais usual na bibliografia de outros países. Optaremos pelo conceito de Tradição Cultural, pois além de ser bem aceito, está mais arraigado no Brasil para as macro-divisões da arte rupestre. A esse conceito inserimos o termo Subtradição Cultural³ quando precisaremos reportar às subtradições culturais definidas para sítios de arte rupestre no Brasil. Todavia não utilizaremos tal conceito para analisar os sítios que pretendemos neste estudo, pois entendemos que todos os sítios de arte rupestre constituem-se em subtradições culturais por não existir um sítio igual a outro e, também, não termos que eleger um sítio como parâmetro para classificar os demais. Embora entendemos ser plausível a idéia de classificarmos os sítios dentro dessa categoria mais abrangente de tradição cultural, que reflete a temática que vem a ser representada, principalmente porque apreciamos seu efeito de interesse científico no que tange a comunicabilidade no meio acadêmico.

Existe atualmente o consenso de ser a arte rupestre um sistema de comunicação. Tal compreensão tem levado estudiosos a admitir uma análise interpretativa através de pressupostos teóricos da semiótica (GEERTZ, 1978) e da lingüística (LEROI-GOURHAN, 1990a e 1990b). Entretanto, a semiótica é apreendida pela lingüística e esta última por si só não poderá ser aplicada à arte rupestre. O fato dos produtores dessa arte pictórica não se acharem mais presentes, impossibilita a lingüística de alcançar os elementos culturais organizados em uma estrutura semântica porque as expressões de suas representações não podem ser

² Tradição cultural – grupos de elementos ou técnicas com persistência temporal. Uma seqüência de estilos ou de culturas que se desenvolvem no tempo, partindo uns dos outros, e formam uma continuidade cronológica (MENDONÇA DE SOUZA, 1997). O conceito compreende a representação visual de todo um universo simbólico pré-histórico, que pode ter sido transmitido durante milênios sem que, necessariamente, as pinturas de uma tradição pertençam aos mesmos grupos étnicos, além do que poderiam estar separados por cronologias muito distantes. Concede-se também ao conceito tradição, grande abrangência geográfica (MARTIN, 1997 : 240).

³ Subtradição cultural – termo introduzido para definir o grupo desvinculado de uma tradição e adaptado a um meio geográfico e ecológico diferentes, que implica na presença de elementos novos. Diz-se dos grupos étnicos descendentes de uma mesma origem cultural (MARTIN, 1997 : 241).

questionadas quando busca-se um significado. A arte rupestre sem a presença de seu produtor fica indefinida quanto à natureza fica indefinida quanto à natureza dos elementos culturais motivadores de tal expressão. Embora a idéia de significado causal seja desse modo inviabilizada, a arte rupestre como arte figurativa, em tese deveria ser analisada no âmbito da comunicação, porque conforme sugere LEROI-GOURHAN (1990b), a arte figurativa resulta do conjunto intelectual fonação-grafia e portanto se faz inseparável da linguagem.

VIDAL (1992 : 28) corrobora com esse pensamento, quando afirma que “desde os trabalhos de Boas, Mauss, Lévi-Strauss e, mais recentemente, Victor Turner e Geertz, sabemos que, se queremos entender o simbolismo da arte, precisamos entender a sociedade (...) nas sociedades pré-industriais, a ambição da arte é significar e não apenas representar. Por isso, a arte envolve todo um sistema de signos compartilhados pelo grupo e possibilita a comunicação”.

Procedimentos adotados no âmbito da interpretação são idealizados por analogias formais que valorizam uma análise antropológica do cotidiano do homem pré-histórico transcrito num sistema de comunicação visual, conforme valoriza PESSIS (1992). Não obstante os meios intrínsecos a essa interpretação tem carecido de elementos que sustentem a investigação posterior e a sua confirmação. A ciência enquanto entendida como um processo de aquisição do conhecimento deverá permitir-se afastada do “senso comum”, até que argumentos sistematizados possam fazê-lo aceitável. Conforme POPPER (1975) o “senso comum” é um ponto de partida vago e a crítica o instrumento de construção do conhecimento. Assim, a hipótese por si não pode revelar o significado, são necessários testes, réplicas e/ou corroborações.

Não pretendemos dar a interpretação nesse trabalho uma concepção puramente empirista, mas que analisa proposições a partir de pressupostos lógicos e possíveis de avaliação posterior.

Devemos acreditar ainda que a arte rupestre tal qual se apresenta, caracteriza-se como um sistema de signos, arranjados nos limites espaciais determinados a partir de uma lógica e possibilidade de uso: nos “informa” que seus produtores possuíam uma vocação artística de representar as idéias (seriam ideográficas); que dominavam técnicas de preparação das tintas e de pintura; que valorizavam os locais escolhidos para representarem seu repertório de idéias, pois sempre os sítios localizam-se em locais “especiais em termos de beleza” (do ponto de vista do espectador atual) em relação à paisagem circunvizinha e sempre próximos a fontes de água.

Estudos recentes têm promovido uma interpretação autorizada da arte rupestre associando elementos provenientes de escavação no sítio com a arte rupestre nele representado, conforme os que vêm sendo realizados por Niéde Guidon (1984) no Estado do Piauí e por André Prous (1992) no Estado de Minas Gerais, entre outros. Esses trabalhos procuram relacionar o grupo que habitou o local às pinturas rupestres, a partir de inferências paleo-ambientais e validação de datações. Tais procedimentos têm permitido traçar um perfil sob o qual fatores limitantes ambientais atuantes e respostas culturais desenvolvidas pelo grupo se estabeleceram, demonstrando o *modus vivendi* traduzido mediante as representações deixadas nos painéis pintados no local. A esse respeito Paulo Seda (com. pessoal) tece algumas considerações quanto à importância desse procedimento. Diz que na verdade, mais do que escavações em sítios com arte rupestre, carecemos de trabalhos que procurem associar os dados escavados com as sinalações do sítio. Ocorre que ficamos muito tempo raciocinando sobre todos os fatores que impediriam ou dificultariam essa associação e esquecemos de raciocinar o contrário, ou seja, sobre os fatores que permitiriam tal associação.

Embora estudos ocupem papel relevante na discussão teórica sobre arte rupestre, de maneira geral a literatura pertinente tem se preocupado mais intensamente com a descrição dos padrões estilísticos representado e com a natureza das

técnicas envolvidas na elaboração dessas pinturas. Uma análise fundamentada nas representações, mas desenvolvida a partir do estudo sistemático de padrões gráficos definidos e contextualizados em mais de um sítio, deverá reduzir os erros indutivos e contribuir para uma interpretação criteriosa e lógica. Alguns pressupostos deverão permitir não apenas uma descrição estilística das figuras representadas, mas também dar à arte rupestre, através de métodos estatísticos e análise da temática figurativa, que abordaremos nesta dissertação, uma interpretação no sentido com que interagem os dados analisados.

Constitui-se como primeira hipótese deste trabalho, a existência de tradições rupestres na área geográfica da Bahia, que foram verificadas nos Estados circunvizinhos, pois, embora ocupe situação geográfica estratégica entre os Estados do Piauí, Goiás, Tocantins, Pernambuco e Minas Gerais – que possuem expressiva representação de sítios de arte rupestre, a Bahia não dispõe de estudos sistemáticos dessa natureza. Portanto essa hipótese pretendeu ser testável e tornada vulnerável quando mais de um procedimento metodológico, da análise estilística e definição de tradições culturais e os sítios submetidos em seu conjunto à verificações estatísticas, fora adotado.

Considerando-se que, teoricamente uma tradição cultural não permanece inalterada, fomentamos uma segunda hipótese que teve por objetivo verificar o comportamento dos sítios em seu conjunto. A própria natureza inata do homem, de ser criativo, não permite que uma cultura se perpetue fiel à sua origem, além do que, os contatos interétnicos propiciaram trocas quando da divisão do mesmo espaço físico, economicamente ativo à manutenção e sobrevivência desses grupos pretéritos.

Após análise, classificação e a dissociação dos signos de seus repertórios, tentaremos demonstrar que essa arte manifesta uma linguagem de idéias baseada em um conteúdo de signos simbólicos, contudo sem enfatizar qualquer

interpretação, pois como foi dito, a arte rupestre, como campo de estudo da arqueologia, não dispõe ainda de elementos que consubstanciem uma interpretação da organização social desses grupos pré-históricos.

Demonstraremos, finalmente, que o ideal é que se tenha um conjunto de dados, o maior possível, para que possamos empreender análises estatísticas, no intuito de se verificar, por exemplo, se os conjuntos de signos encontrados nos painéis de arte rupestre obedecem a uma dinâmica qualquer no tempo e no espaço, e quando os sítios tomados em sua totalidade e comparados entre si, refletem tradições culturais vistas nas temáticas a eles conferidas. E ainda, se esses signos se repetem espacialmente evidenciando serem signos símbolos.

2. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E REFLEXÕES ACERCA DA ARTE RUPESTRE DA BAHIA

2.1. Paradigmas da Antropologia da Arte como objeto do estudo da Arte Rupestre da Bahia

Podemos dizer que os paradigmas representam conjuntos de conceitos fundamentais que orientam o encaminhamento das pesquisas. Segundo FREIRE-MAIA (1990) a definição de “paradigma” é um tanto confusa, uma vez que Thomas Kuhn, criador do conceito, não usa o termo de modo consistente. MASTERMAN (1975 : 159 - 201) verificou que Kuhn apresentou 21 definições de paradigma, as quais a autora sintetizou em três grupos fundamentais: metafísico, sociológico e funcional. Nesse capítulo, optamos pela conceituação funcional, por entendermos ser mais própria à natureza do nosso objeto de estudo:

“Funcional – um conjunto de instrumentos que permitem a análise e a solução de problemas. Ferramentas de trabalho que possibilita a obtenção de soluções. Artefato que facilita a solução de ‘quebra-cabeças’ científicos, isto é, dos problemas estudados na ciência normal”.

Algumas décadas atrás, a arte rupestre foi tratada como uma matéria dissociada dos demais estudos arqueológicos. Embora nunca fosse tratada fora do contexto

da pré-história brasileira, senão pelos sensacionalistas que chegaram ainda a atribuir sua origem aos "deuses astronautas", não se via, portanto, uma metodologia baseada em princípios científicos que pudessem ordená-la e descrevê-la de forma objetiva e dentro de uma linguagem científica, para que fornecesse subsídios básicos de comparação e análise entre os pesquisadores. Conforme PESSIS e GUIDON (1992 : 19) : “os modelos propostos nas décadas de 40 e 50 eram baseados na ausência de vestígios, e, em pré-história, ausência em termos absolutos não significa inexistência, pode também significar entre outros fatores, insuficiência de pesquisas, escolhas inadequadas de ação, de agentes climáticos”.

Atualmente vê-se o contrário, a arte rupestre é entendida como mais um vestígio arqueológico, e que pelo seu caráter *sui generis* de estética deve ser compreendida de forma interdisciplinar, pois tal como uma obra de arte, está vinculada ou quer informar sobre a cultura e o cotidiano das populações pré-históricas que a produziu.

Tratar a arte rupestre a partir dos elementos teóricos da antropologia da arte é, sem dúvida, uma nova abordagem de discussão interdisciplinar, que vem caracterizando cada vez mais os estudos científicos da atualidade.

Ainda que se coloque como um desafio, não podemos nos furtar da idéia de que nos tempos modernos, onde novos paradigmas surgem ante a complexidade dos conhecimentos que se inter cruzam, apresenta-se no cenário geral da ciência a compreensão de que os fatos e os dados não são isolados, pertencem a um sistema tal que já não falam por si sós.

Ao afirmarmos que o estudo proposto pode ser aceito como um desafio, não pretendemos categorizá-lo como original, “*stritu sensu*”, pois nos últimos anos, tem sido problema de dissertações de mestrado na área da Antropologia da Arte da Universidade Federal do Rio de Janeiro (AZEVEDO NETO, 1994). A tese de

doutorado de Anne-Marie Pessis, defendida na Universidade de Paris-Nanterre, em 1987, sob o título “Art rupestre préhistorique: premiers registres de la misse em scene”, sustenta a preocupação de se ultrapassar os limites da descrição formal e estabelece um conteúdo analítico de reflexões antropológicas sobre os sítios da Tradição Nordeste e Agreste, dos Estados nordestinos, sem dúvida constitui-se como um importante trabalho no sentido de se lançar mão dos paradigmas da antropologia da arte na interpretação da arte rupestre.

Destarte, desejamos aceitá-lo como desafio, pois como foi dito, esta temática revela uma nova abordagem, uma transição da forma como sempre foram tratados os estudos de arte rupestre para uma vertente interdisciplinar, de bases arqueológicas e antropológicas, produzindo-se uma perspectiva a partir da antropologia simbólica, já que “...uma arte só se faz na medida que exprima padrões culturais, ofereça uma visão de mundo e as idéias que a acompanham.” (CUNHA, 1983 : 21).

Concebemos neste trabalho a definição de **estilo**⁴ para o conteúdo estético de signos elaborados. Estilo porque esta arte representada é reconstruída cognitivamente, a partir dos valores e conceitos do artista que de alguma forma interfere na obra com seu individualismo de padrões estéticos em comum interesse com o espectador. Este portanto deverá interferir com sua compreensão crítica dos fenômenos naturais e sobrenaturais, mas superficialmente, não chegando a mudar o conteúdo cultural do pensamento coletivo. “O produtor, a platéia e o objeto interagem dinamicamente, cada um contribuindo para a experiência, que é, ao mesmo tempo, estética e artística.” (VIDAL, 1992 : 280).

⁴ Estilo – conjunto de elementos de motivos associados num padrão comum, que caracterizam um horizonte, uma tradição ou complexo. Para se falar de estilo é preciso que se defina a tipologia que se constitui num conjunto de critérios considerados diagnósticos para a separação de uma população em categorias, agrupamento numa série de classes, dependendo das finalidades da tipologia. Diz-se então tipologia estilística em cujos critérios separam uma população em classes, cada qual devendo representar um estilo distinto, e neste caso, diz-se que a raiz da tipologia é estética (MENDONÇA DE SOUZA, 1997)

LEROI-GOURHAN (1990b), procurando uma estrutura na arte rupestre européia, percebeu padrões repetidos com certos animais ocupando certas partes das cavernas. Elabora uma tipologia estilística quando trabalha com os parâmetros de espaço itinerante e espaço radiante. Descreve como espaço itinerante o que possa demonstrar uma realidade do ambiente com o universo simbólico dos caçadores-recoletores. Nesse espaço, as representações estão dispostas linearmente como com seus signos dispostos da entrada da caverna para o fundo. Já no espaço radiante, os signos estão dispostos de maneira circular ocupando a maior área possível em todos os sentidos. O cervo por exemplo, muitas vezes aparecia nos caminhos de entrada mas eram incomuns nas ‘câmaras’ principais. Os carnívoros apareciam na maioria das vezes no fundo dos sistemas de cavernas (LEROI-GOURHAN, op. cit.).

Segundo LEAKEY (1995), os arqueólogos franceses Iégor Reznikoff e Michel Dauvois, em 1988 retomaram a questão da estrutura na ordem de representação da arte rupestre européia, mas de maneira diferente de Leroi-Gourhan, quando enfatizam que as próprias cavernas poderiam impor uma estrutura espacial à expressão artística, após estudarem três cavernas na região de Ariège, no sudoeste da França:

“De modo não convencional, eles não estavam procurando artefatos de pedra, objetos gravados ou novas pinturas. Eles estavam cantando. Mais especificamente, moviam-se lentamente através das cavernas, parando seguidamente para testar a ressonância de cada seção. Utilizando-se de notas musicais que variavam de três oitavas, eles levantaram um mapa de ressonância de cada caverna e descobriram que aquelas áreas com maior ressonância eram também as mais prováveis de abrigar uma pintura ou gravação” (LEAKEY, op. cit. : 109 – 110).

Os sítios de arte rupestre estudados nesta dissertação, também revelam padrão estilístico similar para a tipologia elaborada por Leroi-Gourhan, embora que em alguns casos encontremos os dois padrões coexistindo em um mesmo sítio.

Podemos observar que em alguns sítios, e principalmente aqueles filiados às Tradições Nordeste, Planalto e São Francisco (como veremos melhor no capítulo 3.3.1.), os signos apresentam-se na forma “itinerante”, pintados linear e horizontalmente nas paredes verticais das grutas ou *canyons* da região. Por outro lado, na Tradição Cosmológica, o repertório de signos ocupa o teto das grutas, de forma mais ou menos circular, de acordo com as características definidas para o “espaço radiante”.

LEROI-GOURHAN (1990b), interpretando os espaços itinerante e radiante, verifica que o primeiro seria “aquele ligado as percepções físicas do ambiente, com seu universo simbólico pautando-se em uma ordenação linear”. Na forma de representação radiante, os pintores demonstram “ver o mundo de modo mais organizado, com uma delimitação de territorialidade, em círculos concêntricos, partindo de sua habitação, demonstrando assim a garantia de posse de seu espaço”. BELTRÃO (1996), refere-se a estas duas categorias como “cultura voltada para a terra” e “cultura voltada para os céus”.

DELEUZE e GUATARI (1980) define os espaços ocupados pela arte pré-histórica de forma semelhante a LEROI-GOURHAN (op. cit.), apenas denomina como “espaço liso” e “espaço estriado” o que Leroi-Gourhan chama de “espaço itinerante” e “espaço radiante”, e que pode ocorrer uma “troca de papéis” entre essas duas categorias, através de seus tipos intermediários.

Dessa forma a abordagem enfatiza a preocupação que devemos ter com relação ao espaço, pois temos no caso brasileiro, e especialmente na Bahia, características peculiares quanto ao uso do espaço, distintas entre sítios, o que nos faz crer, que a intencionalidade espacial das representações induz igualmente

um simbolismo localmente elaborado. Em *Tristes Trópicos*, LEVI-STRAUSS (1955:202), referindo-se aos espaços artisticamente elaborados do corpo dos índios caduveo:

“...As pinturas do rosto conferem, antes de mais nada, ao indivíduo, a sua dignidade de ser humano; operam a passagem da natureza à cultura, do animal ‘estúpido’ ao homem civilizado. Em seguida, diferentes quanto ao estilo e à composição segundo as castas, exprimem numa sociedade complexa a hierarquia dos status. Possuem assim função sociológica”.

A arte rupestre analisada sob o ponto de vista espacial, não deve se furtar da atenção quanto à sobreposição das pinturas, que sugerem novas histórias ou domínios intencionalmente instalados.

Outra questão são os espaços *sui generis* escolhidos para serem pintados, que da mesma forma, quanto a ser radiante ou itinerante, parecem estar imbuídos de significados simbólicos. Na Bahia encontram-se alguns sítios com pinturas nas entradas das grutas distantes do solo cerca de vinte a trinta metros de altura, confeccionadas em paredes lisas que precisariam de engenharias complexas de andaimes para serem elaboradas. Descartamos a idéia de modificações geomorfológicas nesses locais, com grandes remoções ou afundamento do relevo, que outrora poderia estar a altura das pinturas, porque encontramos o mesmo estilo, pintado também nas partes inferiores da rocha, ao alcance das mãos.

Portanto, espaço e sobreposição devem fazer parte do contexto de análise estilística. Também não poder-se-ia desprezar os elementos que identificam os materiais de preparo das tintas, as técnicas de pintura, o uso combinatório das cores e o ambiente, que a experiência do pesquisador poderá considerar como significativos para a objetivação de um estudo detalhado e sistemático.

MARTIN (1997 : 240), afirma que as características técnicas de produção das pinturas podem nos dar referências cronológicas de um sítio em relação a outro da mesma tradição cultural, pois, as técnicas “devem ter cronologias mais longas que as unidades estilísticas, já que a evolução da técnica é mais lenta e mais objetiva que a evolução do gosto, da tendência ou do mundo subjetivo de fazer, que determinam o conteúdo estilístico”.

Já MOTTA (1995 : 17) diz que “...a arte nasce de nossa mais-valia, daquilo do que é funcional à produção ou reprodução de nossa vida material”. Reporta a arte como expressão cultural, que deve ser tratada metodologicamente e conceitualmente com bases teóricas da Antropologia, e tratando-se de arte rupestre, de maneira interdisciplinar com a arqueologia que lhe é própria, lançando-se mão dos recursos da matemática para uma base de cálculos estatísticos, com objetivos de ordenação e classificação. GEERTZ (1978) também aponta no sentido de tratarmos a arte rupestre com elementos da semiologia, por estarmos tratando de estruturas de signos que reporta a expressão cultural e, portanto, devem ser decodificados.

À antropologia por si só, cabe reelaborar um conteúdo que possa descrever a arte no espaço e no tempo, de forma a fazer-se uma própria arte. Isto porque, quando se propõe a estabelecer uma epistemologia da matéria a que se dedica, precisará fundamentar-se em proposições científicas, que deverão estar entrelaçadas em conjunto aberto de vertentes a serem hipotetizadas, tanto na natureza dos estilos, quanto de natureza simbólica, de representação do imaginário coletivo, com traços individuais daqueles que as produziram. Deve-se ter atenção ao fato de que a arte não é somente **informação**, mas que tem também a função de expressão do belo, que a estética faz parte do código de transmissão de um mundo tão real quanto mágico.

Como podemos perceber, as artes não estão disponíveis apenas para serem contempladas, através da sua estética como forma de expressão, esconde-se um mundo cognitivo, rico de informações, que a ciência tem a competência de interpretar. “Nem a ciência nem as artes podem estar completas sem que se combinem as suas forças individuais. A ciência necessita da intuição e do poder metafórico das artes, e as artes do sangue novo da ciência”(WILSON, 1999 : 202).

Os dois domínios, arte e ciência, possuem métodos diferentes, mas a hibridização, o intercâmbio entre esses dois domínios, é o caminho para a interpretação, como processo auto-alimentador, contrário ao desconstrucionismo tão tendencioso no mundo moderno na forma de tratar as artes, como podemos ver nas idéias de Frederick Turner, como WILSON (op. cit. : 206) torna evidente nas palavras do autor:

“artistas e poetas devem rejeitar as limitações da natureza mesmo em uma época de crise ecológica, ignorar a ciência, abandonar as formas e disciplinas das artes e, portanto, a tradição xamanística de sua própria cultura, dar as costas à idéia de uma natureza humana universal e, tendo se libertado de um confinamento tão opressivo, favorecer o sarcasmo e enfurecer-se com a esperança e outras emoções edificantes”.

A tentativa de Turner, de uma inversão paradigmática do conteúdo das artes, no entanto faz-se na proposta de um novo paradigma, isto é, toda tentativa de desvencilhamento cultural nada mais é que o fortalecimento da própria cultura, tal qual a velha máxima nos questionamentos marxistas: “se digo que sou dialético estou sendo anti-dialético”.

2.2. ENSAIOS ANTROPOLÓGICOS NA INTERPRETAÇÃO DA ARTE RUPESTRE

A interpretação de um problema é a última fase da pesquisa científica, quando determinada soma de dados tornam-se significativos para se testar uma hipótese, e mesmo assim ensaiarmos uma verdade sobre a natureza do objeto. Na conclusão de SEDA (1997 : 142):

“ Os conhecimentos obtidos na análise são cumulativos e o bom desenvolvimento de cada uma das etapas está diretamente ligado a um bom desenvolvimento das demais etapas. Da mesma forma, só quando todas as etapas estão desenvolvidas a contento, pode-se tentar ultrapassar a fase de análise e passar a fase interpretativa”.

No caso da arte rupestre brasileira esta afirmativa se faz coerente, uma vez que é unânime os pesquisadores brasileiros aceitarem que ainda existem muitas questões a serem elucidadas, como por exemplo, questões inerentes às datações desses tipos de sítios e a filiação desses às ocupações pré-históricas, como essenciais à compreensão e quiçá interpretação do que queriam informar os autores dessas pinturas.

No entanto alguns pesquisadores tecem hipóteses baseadas, talvez, num princípio de regra de organização social dos grupos humanos, que se faz importante para que possamos testá-las com dados atuais, no intuito de podermos refutá-las ou aceitá-las.

Tentaremos compreender melhor o mecanismo da história do pensamento científico, que aqui estamos vendo a partir de alguns autores, sem a intenção de esgotar o assunto.

Na seqüência deste capítulo observaremos essas hipóteses e, à medida do possível, tentaremos aproximá-las dos dados recuperados em campo, além de nossas críticas a respeito dessas hipóteses.

LEAKEY (1995 : 107) a despeito da linguagem da arte, afirma que segundo BAHN e VERTUT (1988), as pinturas da Idade do Gelo eram vistas como “simples garatujas, grafites, atividades de recreação: adornos descuidados/irracionais de caçadores com tempo a seu dispor”. Esta interpretação, conforme dada por Bahn e Vertut, origina-se da concepção de arte na França contemporânea quando a arte ainda é vista em termos dos séculos recentes, com seus retratos, paisagens e quadros narrativos. Ela é simplesmente “arte” e sua única função era agradar e decorar.

Esta interpretação inicial pode ter sido razoável especialmente porque os primeiros exemplos de arte pré-histórica recolhidos em escavações eram objetos portáteis, que de fato pareciam simples.

Com as descobertas das produções artísticas em paredes de cavernas, as pinturas não pareciam mais só a representação do real, pois associadas aos motivos figurativos, estavam sinais geométricos, sem interpretação óbvia.

Ainda assim, conforme LEAKEY (1995), HALVERSON (1987) acredita na “arte pelo amor à arte”, uma arte simples porque a mente dos primeiros caçadores que a produziram, era do ponto de vista cognitivo simples.

LEAKEY (1995) contestando as idéias de Halverson, afirma que a partir das escavações realizadas, pode-se perceber que “os pintores do Paleolítico Superior tinham cavalos e bisões em suas mentes, mas renas e ptármigas em seus estômagos”, em alusão ao fato de que os animais que eram pintados não correspondiam aos vestígios dos animais caçados, encontrados nas escavações.

Henry Breuil (cf. LEAKEY, op. cit. : 108) baseando-se nas observações de Salomon Reinach em 1903, de que as representações parietais dos aborígenes australianos faziam parte de rituais mágicos e totêmicos, destinados a melhorar os resultados de uma caçada, argumentou que o mesmo poderia se dar no Paleolítico Superior. Para Richard Leakey, o problema de se relacionar a caça com a magia, continua um problema sem solução, como afirmou anteriormente. Enfatiza que hoje em dia os pesquisadores estão preparados para considerar uma variedade de explicações e, em todos os casos, o contexto cultural deve ser levado em consideração.

Numa tentativa de interpretação do significado da arte rupestre, HAUSER (1994), fazendo referência a Tylor no seu livro “Primitive Culture” (1913), narra que a arte rupestre possuía uma função estritamente pragmática, que pelas condições individualistas desses pequenos grupos, que ainda não possuíam uma estrutura mais organizada de coletividade, visava alcançar objetivos econômicos diretos baseados na caça e na coleta. A arte consistia em um instrumento de uma técnica mágica, sem no entanto preencher os requisitos mínimos de uma religião mais autêntica, o que só mais tarde, com o advento da agricultura e do desenvolvimento das técnicas pertinentes a esta atividade e a sedentarização, logrou existir a um nível simbólico mais complexo.

A referência que HAUSER (op. cit.) faz a Tylor, merece algumas considerações, sem no entanto desmerecermos sua tentativa de abordar o assunto sob diferentes conceitos apresentados historicamente acerca da arte pré-histórica.

Primeiramente devemos ter conhecimento que Tylor juntamente com Maine, Spencer, Powell e Morgan faziam parte de uma corrente de pensamento que fez as primeiras aplicações sistemáticas de um modelo evolucionário ao estudo da sociedade humana, particularmente das sociedades de caçadores-coletores pré-históricos.

JALLES-FILHO (1996 : 20) enfatizou que “diferentemente da teoria darwinista, que focaliza processos de transformação evolucionária e populações de indivíduos evoluindo, a teoria defendida pelos evolucionistas sociais, citados acima, enfatizava as conseqüências da modificação progressiva de culturas, concebidas como totalidades culturais.”

Tanto para Tylor, quanto para seus companheiros de época, as sociedades de caçadores-coletores constituíam-se num pré-estágio de evolução cultural que deveria culminar nas “modernas sociedades européias” do princípio do século XIX. Eram, portanto, sociedades mais “primitivas” e desordenadas das sociedades humanas. Não as concebia como complexos que exibiam comportamentos derivados das exigências adaptativas, que determinavam suas chances de sobrevivência.

Os signos representados, para essas sociedades nômades, se traduz em um sentido de propriedade. De acordo com HAUSER (1994), o caçador paleolítico representa o que lhe pertence, são representações mágicas, mas de longe religiosas, de fé, de força capaz de produzir milagres:

“... o evento real tinha de seguir inevitavelmente à ação mágica da representação (...) aquele estava implícito nesta, uma vez que estavam separados um do outro apenas pelos meios supostamente irrealis e do espaço e do tempo.” (HAUSER, (op. cit. : 5).

Da mesma forma os indígenas atuais, mais propriamente os que ainda mantêm pouco contato com a sociedade nacional, não se permitem serem fotografados, acreditam que as fotografias lhes tiram a alma. O domínio da imagem asseguram-lhes a integridade espiritual.

Parecida deve ter sido a atitude de um pele-vermelha Sioux, citado por LEVI-BRUHL (1910 : 42) que relatou o fato de um pesquisador ter desenhado bisões em seu caderno de campo. “Eu sei que este homem meteu muitos de nossos bisões no seu livro. Eu estava lá quando ele o fez, e desde então não tivemos mais bisões”.

HAUSER (1994) continuando seu raciocínio acerca da pintura rupestre, observa haver em determinado momento, mesmo que esse momento não tenha se dado exatamente ao mesmo tempo em todas as sociedades ou regiões geográficas, em que é possível afirmarmos que houve uma ruptura cultural na representação estilística da arte pictórica. O autor sugere que a representação naturalista precedeu à esquematização do sentido que se quis dar à natureza e às idéias. Se refutarmos esta idéia e admitirmos que tenha se dado o contrário, que a abstração geométrica dos estilos tenha precedido a representação realista, somos levados a pensar que os autores dessa arte pré-histórica partiram de uma idéia imediata, sem nenhuma idéia pré-concebida de expressão de mundo, o que sem dúvida não possui nenhum fundamento científico, pois ao analisarmos o conjunto pictórico dos signos abstratos, conforme veremos adiante, estes se comportam com índices de repetições significativos caracterizando estilos de representação de determinada sociedade. Muito mais plausível então é a proposta de Hauser, que a estilização e geometrização das formas possam sugerir um nível mais elaborado de “comunicação” simbólica, em que a idéia não necessariamente precisa ser transmitida “ipsis litteris”, ou seja, na sua mímica, mas a partir de uma convenção compartilhada coletivamente, simbólica.

Hauser elabora a hipótese de ter existido dentro do grupo pré-histórico, um indivíduo que se destacava pela habilidade artística e que também fosse dotado de poderes mágicos e venerado como tal, que pertencia a uma determinada classe hierarquizada. Ele atribui a arte produzida em um sítio a um só especialista. Observa que o estilo não sofre variações que poderiam ser atribuídas à maneira de cada indivíduo representar, se caso houvessem vários artistas trabalhando ao mesmo tempo sobre um painel rupestre. Em nossas análises comprovamos essa hipótese, embora não chegando a refletir quanto ao *status* desse indivíduo dentro da sociedade, se venerado com poderes mágicos ou similar. No entanto, é perfeitamente aceitável a idéia de especialização e que créditos especiais devem ter sido dispensados a esse especialista, como é facilmente observado em grupos indígenas atuais ou etno-historicamente documentados, que possuem estruturas de hierarquias definidas.

Pensar a arte rupestre é pensar uma condição de dispensar esforço para perpetuar aquilo que através da simples comunicação oral não seria possível para legitimar o consciente coletivo. Esses signos então devem conter informações objetivas, sem margem para uma segunda interpretação, por isso é um emblema que satisfaz as necessidades primeiras do espectador.

“... tudo o que se passa na vida cotidiana sem ser legitimado pela cultura oficial tem, como reflexo o desinteresse e acaba inexistindo” (DUVIGNAUD, 1992).

A citação acima, ao referir-se que existem coisas que desinteressam ao homem, denota que essa despreensão obviamente não se constituiu em elementos culturais. Das coisas desinteressantes que acabam deixando de existir, a arte rupestre não se encaixa porque é flagrante observarmos conjuntos de signos estilísticos repetindo-se em uma grande área geográfica, portanto simbólicos e representativos de uma tradição cultural. Como é comum também encontrarmos sítios com milhares de signos representados em conjuntos ou isolados, fazendo

parte de contextos exclusivos, que demandaram significativos esforços e tempo para serem elaborados.

UCKO e ROSENFELD (1987 : 258) fazendo relações nas interpretações da arte rupestre paleolítica europeia, reportam a Leroi-Gourhan e Laming quando tratam do uso do espaço para as representações pictóricas, levantam a tese de que a sobreposição pode ter sido intencional dentro do mesmo grupo e num mesmo momento, ou tratar-se de representações elaboradas por um grupo posterior, que quis assegurar sua presença no local. Para esses pesquisadores, distinguir um caso do outro só seria possível com análises de estilo e técnica. Se estilo e técnica dos dois níveis de representação se sobrepuserem, trata-se de grupos diferentes que pintaram, como podemos facilmente observar no exemplo da reutilização dos sítios para pintura pelos aborígenes australianos atuais. Caso contrário, devemos assumir que houve intencionalidade de associação de um signo sobre outro previamente pintado.

No caso de nossa análise da arte rupestre da Bahia, embora que aí são raros os casos de sobreposição, a última hipótese parece-nos ser mais facilmente comprovada. No sítio Fonte Grande II por exemplo, observamos signos naturalistas sobrepostos a geométricos elaborados ou vice-versa, e estes mesmos signos ocorrem também próximos, de forma isolada, o que nos leva a crer que se houvesse intenção de sobrepor um estilo mais tardio sobre representações mais antigas, a ação deveria se repetir e não ocorrer apenas em um caso, como no exemplo citado; que levanta a dúvida quanto aos estilos representados, pois, se ora um tipo A se sobrepõe a um tipo B, ora ocorre o contrário.

LAMING (1959 : 105 - 111) apud UCKO e ROSENFELD (1987 : 259), afirma que há muitos exemplos na arte parietal do paleolítico europeu, onde representações com estilos e técnicas semelhantes aparecem sobrepostos intencionalmente e várias combinações de zoomorfos repetiram-se freqüentemente, que dá sentido a idéia de que a sobreposição nas representações

parietais tinham uma preocupação de efeito visual da arte, sem conflitar com a visão de que a arte era associada com convicções totêmicas, de magia simpática, ritos e ações. Então a categoria de representação, não mais a de só representar nos espaços vazios, foi acrescentada (embora um espaço vazio possa assumir o sentido de “separar”).

UCKO e ROSENFELD (op. cit. : 260) refere-se a autores que defendem a tese de que são os animais representados na arte paleolítica da Europa, o indício pelo qual essas representações possuíam um caráter mágico-totêmico, em oposição a uma interpretação artística não-funcional, pois nesses painéis não são observados outras representações naturais como árvores, plantas, rios, etc., e os animais representados diferenciam-se dos que não poderiam ser consumidos, pois estes últimos não aparecem no repertório sígnico.

O autor, no entanto, tece algumas considerações acerca da tese de que esses animais representados queriam exprimir a idéia de ações mágicas para o sucesso na captura ou aumento da população dos mesmos:

“If this were a correct interpretation it could be expected that the animals represented in Palaeolithic parietal art would reflect a close relationship with the actual environmental conditions surroundig Palaeolithic man. It is know from actual animal bones that throughout much of the Magdalenian period at least the reindeer was staple food throughout western Europe but it is extremely rare in Palaeolithic parietal art. Throughout the cold periods of the Palaeolithic the saiga antelope was eaten, yet no sure parietal representation of this animal is know. Also in a cave such as Roufignac where the mammoth is, very exceptionally, a common subject it cannot be concluded that there was specialist mammoth hunting for this animal was extremely rare in western Europe throughout the Palaeolithic period”.

Se o homem do Paleolítico quis representar, com a finalidade de magia simpatizante, um animal difícil de ser caçado, então justifica-se a quase ausência da representação da rena, pois esse animal é de captura fácil. Mas por outro lado, podemos considerar que o mamute seria uma caça difícil, porque só o encontramos representado na arte parietal de Rouffignac, apesar de sua raridade ao longo do período Paleolítico da Europa Ocidental.

Caso a representação como forma de magia simpatizante tivesse a função de favorecer a captura e o aumento da população de uma espécie, deixando de lado a idéia da representação de animais perigosos, os pássaros deveriam ser representados para garantir a dieta alimentar do grupo, no entanto raramente foram representados, embora as escavações arqueológicas têm demonstrado seu intenso consumo, o que torna difícil falar de sua raridade nesse período.

Para o fato de que animais perigosos podiam ter sido representados através da interpretação da magia simpatizante, igualmente não há explicação para a escolha de animais na arte paleolítica, pois o urso e o leão das cavernas, tidos como perigosos por exemplo, deveriam ter sido difundidos nesse período.

A Bahia, a despeito da história geoclimática da região, que poderia ter possibilitado microclimas que favorecesse a permanência de determinadas espécies (cf. AB'SABER, 1987), possui uma fauna característica de clima semi-árido distribuída homoganeamente nas áreas de planaltos e altitudes baixas, com presença de rios de vários portes, perenes e sazonais.

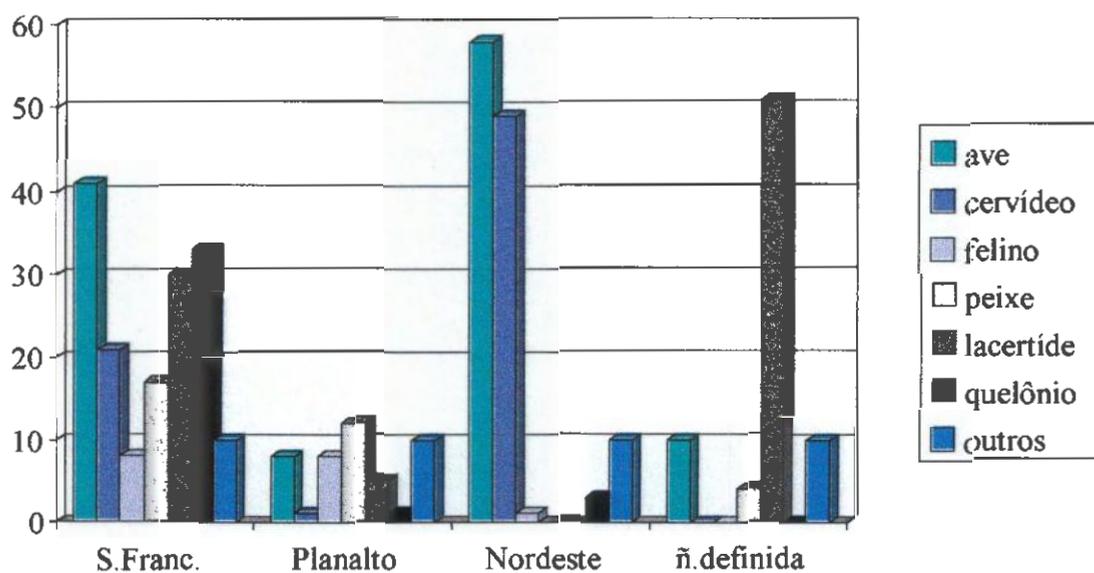
A representação dessa fauna na arte rupestre local, contudo, não acompanha essa distribuição equitativa na maioria dos sítios, conforme tabela a seguir:

TABELA DE FREQUÊNCIA DE ZOOMORFOS NOS SÍTIOS

Sítios arq. / frequência de motivos	Aves	cervídeos	felinos	peixes	Lacertíde	quelônio	
b. Lapa da Turrinha I	1		1	12	4		
c. Pau de Colher	3	1	1		2		
d. Motivos isolados (Dunas e Lajes)	13	20	1				*1
e. Nossa Senhora de Fátima							
f. Toca do Pintado					6		*2
g. Pedra Pintada (Santana)	10			1			
h. Abrigo da Pedra Pintada (Barro Alto)	3	1	2		1		*3
i. Cachoeira do Maranhãozinho					4		
j. Morro de São Francisco					1	1	*4
k. Lapa da Turrinha II	1		5			1	*4
l. Toca da Onça					3		
m. Mundinho					3		
n. Comboio						1	*1
o. Siriema							
q. Gruta das Pedras Brilhantes	3						*3
r. Toca do Alto					2		*1
s. Morro do Mandu					2		
t. Toca dos Tapuios (Presidente Dutra)	1	1					*1
u. Toca da Lesma							
v. Abrigo do Olho d'Água					3		
w. Abrigo do Mourão				2			
x. Toca do Sol					2		
y. Casa de Pedra							
z. Torta							
aa. Abrigo do Bichigueiro	3						*3
ab. Boqueirão das Minas	1						
ac. Toca dos Índios (Guanambi)				1	4		
ad. Uibaí	1	2		2	1		*5
ag. Fonte Grande II	12	5	2	5	2	18	*10
ah. Toca das Cenas	6	3					
ai. Toca do Urubu					2		
aj. Pradoso	1			1		2	
ak. Toca do Urubu II					10		
al. Fonte Grande I	4	6	1		7	7	*12
am. Toca do Cosmo					3		*1
an. Lapinha		2			2	4	*6
ao. Capim Grosso	2			1	3		*2
ap. Toca dos Índios (Presidente Dutra)					3		
aq. Pedra da Figura							
ar. Gruta do Sol				8			*4
as. Isabel Dias	39	26				1	*10
at. Grota da Gameleira	7				5		*1
av. Lapa do Bode					14		
aw. Caldeirão			1	6	1		*5
ax. Morro Furado			1		2		*1
ay. Lagoa do Saco II							
az. Lagoa do Saco I					2		
ba. Riacho das Minas	1						
bb. Riacho Largo	6	1	1	3		2	*1
bc. Vacaria		3	1	1			*4

• Número de zoomorfos não reconhecíveis. Alguns sugerem ser urso, coruja, tatu e roedor.

Incidência de zoomorfos nas tradições culturais



Se essas variedades locais podem ser verificadas, podemos inferir, considerando a tese de sistemas totêmicos, que teria cada grupo seu próprio totem distinto dentro de uma tradição cultural, pois conforme UCKO e Rosenfeld (1987 : 265):

“Totemism is a word applied to concepts relating to many different social activities and institutions and one of the difficulties in using this term is to find a common denominator for the various phenomena which have been included within this categorisation. What has been established, therefore, is that in intimate relationship between man and animals in primitive societies environment”.

A respeito dessa distribuição heterogênea de representações faunísticas nos sítios de arte rupestre pesquisados, BELTRÃO e LUCE (1994 : 93) chamam atenção para a representação do lagarto que invariavelmente está associado a signos

astronômicos, o que condiz com nosso estudo. A exceção de alguns sítios da Tradição São Francisco, todos os outros em que o lagarto aparece significativamente, como podemos verificar no gráfico da página seguinte, parecem estar inseridos na Tradição Cosmológica, embora não tenhamos definido todos esses sítios, além de Cosmo e Gruta do Sol, nessa Tradição. Preferimos classificá-los como sítios “sem tradição definida”, como veremos no capítulo 3.3.1.

LEWIS-WILLIAMS e DOWSON (1988) fez uma análise da arte do povo San (Sul da África) e concluiu que os desenhos que produziam não eram representações simplórias do cotidiano desse povo. Segundo estes autores, a arte era produto de estágios de transe ao que se submetiam os xamãs, as imagens eram representações de alucinações e se configuravam em uma conexão com o espírito de um mundo xamanístico. Lewis-Williams e Dolson interpretaram a arte do povo San sob uma visão psicobiológica e sugeriram que as imagens e figuras transcritas como pontos, curvas, espirais, grades e zigue-zagues são elementos construídos pela arquitetura neural básica do cérebro humano em estágios alterados de consciência, independentes de qualquer contribuição de origem cultural do homem. Entretanto, salientaram que em estágios de transe posterior, essas imagens podem ser vistas como objetos reais onde a experiência cultural individual pode contribuir significativamente e, assim, conjuntos de curvas representam, por exemplo, colmeias – um símbolo de poder sobrenatural no povo San.

Essa interpretação atribui à arte rupestre uma prática xamanística, a qual surge como uma hipótese que contribui para uma nova leitura das figuras representadas pelo homem pré-histórico, objeto de nosso estudo.

LANGDON (1992) em seu estudo sobre os índios siona, localizados ao longo dos rios Putumayo e Aguarico, no Sul da Colômbia e Norte do Equador, afirma que sua arte até a influência mais recente dos colonizadores, são cópias das

formas das visões coloridas que adornam os espíritos e seus objetos, percebidas nos rituais alucinógenos em que se consome o yajé – infusão preparada com espécies de Banisteriopsis e outras plantas.

Na preparação do yajé, os siona premeditam o tipo de visão que querem ter, que espíritos pretendem alcançar (se da mata, da dor, etc.) e, para isso, escolhem determinadas espécies de Banisteriopsis e ainda, partes dessa planta respectiva a cada tipo de espírito. Na infusão da Banisteriopsis sp são acrescentadas outras plantas como aditivos (Diplopterys, Brunfelsia, Psychotria viridis, Datura, entre outras). Assim o yajé “porco selvagem” mostrará o espírito guardião dos porcos selvagens; o yajé “pássaro brilhante” produz visões caracterizadas por brilhantes azuis incandescentes, invisíveis na realidade comum, como explica o autor:

“ O objetivo do ritual é permitir que todos os membros experimentem o que Dobkin del Rios (1972) chamou de ‘visão estereotípica’, e os Siona se utilizam de diversos meios para conseguir isso: na escolha da classe de yajé a ser preparado, no método de preparação, nas músicas, cantos e danças do mestre xamã e na criação de motivos de desenhos alucinógenos que são partes da vida cotidiana e ritual” (LANGDON, 1992 : 71).

Conforme o autor citado, o yajé permite ao xamã conhecer centenas de espíritos que “habitam os cinco planos do universo” que dividem-se em dois mundos: o do domínio terrestre e outro do domínio dos espíritos. Os dois domínios se interligam, de forma que tudo que acontece de um lado tem relação com as atividades dos espíritos do outro. Assim, todas as atividades terrenas, como caça, mudanças de estações, doenças, depende dos espíritos. Os rituais com o yajé, portanto, têm a finalidade de estreitar esses laços, de forma que os espíritos visassem a manutenção do bem estar da comunidade.

“Quando o alucinógeno começa a surtir efeito, o ‘outro lado’ se torna realidade para eles (iniciados no xamanismo) e suas visões

refletem as mesmas experimentadas pelo xamã à medida que ele canta sobre os lugares por onde está passando. A música descreve os espíritos que está vendo, os motivos geométricos em seus rostos, seu vestuário, o banco em que senta e as cores das visões. Desse modo, ele os conduz por entre as várias esferas do universo. Ele também assobia e toca flauta, pois, no mundo brilhante experimentado pelos Siona, eles também ouvem os espíritos cantando e tocando instrumentos” (LANGDON, 1992 : 73).

Semelhantes às experiências alucinógenas descritas por Lewis-Williams e Donson sobre o povo San da África, Langdon (op. cit.) afirma que as visões alucinatórias alcançam três estágios: os dois primeiros se caracterizam basicamente por formas geométricas, tais como losangos, cruzeiros, círculos, arcos, espirais e pontos. Começam lentamente no primeiro estágio para ganhar velocidade de ocorrência e variação no segundo, combinando e recombinao formas. No terceiro estágio, as visões caracterizam-se por paisagens e pessoas associadas a “fortes experiências emocionais”. As formas geométricas continuam a ocorrer, porém agora combinadas com cenas contendo pessoas e lugares.

Conforme o autor supracitado, os estudos sobre visões têm apontado que as formas geométricas “são o fenômeno mais comum nos estímulos mentais alucinógenos, induzidas por sensações visuais desencadeadas pela descarga de neurônios na estrutura do olho”. Essas sensações visuais, chamadas “fosfenos”, ocorrem em vários estados, como insanidade, *delirium tremens*, desordens psíquicas, pesadelos, sonhos, etc., e parecem resultar da excitação do sistema nervoso central. Drogas alucinógenas criam visões mais vivas e duradouras. Esses “fosfenos” podem então ser subjetivamente interpretados como objetos pelo indivíduo que os experimentam.

Ainda LANGDON (op. cit.), no estudo sobre a arte dos tukano no rio Uaupés, na Colômbia, afirma que REICHEL-DOLMATOFF (1978) sugeriu que vários

motivos representados em sua arte têm origem nas visões alucinógenas, são representações dos “fosfenos”, as quais os tukano atribuem um significado simbólico cultural, semelhante aos índios siona que também convertem suas experiências visuais em arte.

LANGDON (1992) numa tentativa de interpretar os motivos geométricos desenhados pelos siona, e reportando aos waibiri da Austrália Central, diz que os elementos básicos como círculo, meio arco, linha são explicados por esses povos com uma gama variável de interpretações, que irão depender diretamente da associação desses elementos básicos da geometria com seus pares e do contexto do discurso narrativo. Assim, o círculo pode significar fogo, alimento, caminho circular; uma linha reta indica uma pessoa deitada, uma lança ou uma trilha reta, e assim por diante.

FARIA (1997) baseia-se nas explicações xamânicas dos índios tukano, recolhidas por REICHEL-DOLMATOFF (1975, 1978), na tentativa de comparação com a arte rupestre do sítio Fonte Grande (I e II), analisado no capítulo 3.3.1. Em sua primeira análise, observa que existem semelhanças entre os signos geométricos de Fonte Grande e os esquemas gráficos tukano, que são explicados pelos índios (pajé e iniciados na prática xamanística) "com conteúdos simbólicos precisos, representando os princípios masculinos e femininos, incesto, exogamia, linhas de descendência e útero..."(FARIA, 1997 : 28).

O autor observa que existe certa dificuldade em se comparar a arte representada no sítio com os modelos descritos por Lewis-Williams e Dolson para a arte San (África do Sul) e Coso (Califórnia). No entanto, a tese desses autores passa a ser reforçada, quando se pretendeu comparar as formas fosfênicas encontradas em Fonte Grande com as descrições dos estados alterados de consciência e/ou práticas xamânicas com ingestão de alucinógenos.

Segundo FARIA (1997) a semelhança "(...)" entre o registro rupestre do Médio São Francisco e a arte Tukano não se deve apenas à ocorrência universal de padrões fosfênicos nas manifestações gráficas de culturas "(...)" mas parece reforçar a hipótese de uma possível filiação da arte pré-histórica à cultura tukano. A semelhança no estilo de representação (motivos, técnicas e composição alternada das cores vermelho/amarelo) sugere que o simbolismo da arte pré-histórica vista no sítio Fonte Grande perdura até os dias de hoje na cultura tukano.

2.3. AS TRADIÇÕES ESTILÍSTICAS NA ARTE RUPESTRE DA BAHIA

Por estilo entende-se o padrão estético formal de signos próprios de uma cultura, de um grupo étnico, de uma área geográfica. Em arqueologia considera-se estilo um conjunto de atributos concebidos a um determinado motivo, por exemplo, a forma de representação do homem que pode se dar em determinada cultura em um estilo esquematizado e estático, e em outra apresentar-se mais realista, portando instrumentos e evocando cenas de caça, dança, etc. O estilo também será determinado pela técnica de confecção (PROUS, 1992). Esses atributos conferidos à forma de representação dos signos tendem a ocorrer em vários sítios de uma mesma área geográfica, caracterizando a permanência de uma cultura local em determinado período, e ainda comparados com sítios de outras regiões geográficas levam a inferir possíveis migrações no tempo e no espaço.

Assim, o estilo é concebido como uma ferramenta de análise para os sítios de arte rupestre, podendo aproximar-se ou distanciar-se através dos atributos de significação de cada sítio, e/ou dos sítios entre si como categoria de expressão visual. Ao conjunto de sítios assemelhados estilisticamente é de praxe, na arqueologia, defini-lo como pertencente a uma tradição cultural.

Em uma tradição cultural definida em base estilística, podemos reconhecer também variabilidades entre os sítios, denominadas “tradição regional” ou “subtradição estilística”. As diferentes subtradições estilísticas não são mais do que a expressão cultural de um estilo que apresenta uma certa distribuição espacial e temporal:

“Para la descripción y estudio del arte rupestre en Brasil se han generalizado los términos *tradición y estilo*... El término *tradición* se utiliza para definir formas culturales de amplia dispersión geográfica, equivalente al concepto de horizonte cultural utilizado en otros países. La parte menor y más concreta sería una fase. En arte rupestre, la fase fue substituida por estilo, atendiendo al carácter estético de las representaciones.”
(MARTIN, 1988 : 69).

Estilo ou subtradição como conceitos vigentes na literatura arqueológica brasileira para referir-se às variabilidades regionais de uma tradição estilística ou tradição cultural, pode ser explicado pela concepção antropológica de cultura como sistema simbólico, por meio do qual as sociedades humanas produzem um mundo próprio de interpretações que são recriadas historicamente, impondo um caráter básico à cultura que é seu dinamismo.

Os estilo em arte rupestre, representado pelo conjunto de signos, pode ser dividido em duas grandes categorias: figurativo ou naturalista, e não figurativo ou abstrato. Dentre os signos figurativos ou naturalistas podemos identificar os antropomorfos, os fitomorfos, os zoomorfos e os que representam objetos de uso. Esses signos podem ser mais ou menos “realistas” em relação ao modelo original, sendo por vezes extremamente esquemáticos. Os signos abstratos ou não figurativos, que não podem ser associados a elementos da natureza ou a objetos de uso do homem, são descritos na sua forma de conjugação de retas, pontos e círculos, e elaborados de forma complexa necessitando descrição formal.

A determinação das unidades estilísticas é um dos principais objetivos da pesquisa em arte rupestre. No Brasil, os arqueólogos optaram por classificar e

agrupar as variedades estilísticas em seis “Tradições Culturais”. No quadro abaixo discriminamos apenas as tradições que se constituem em pinturas rupestres e que são verificadas no Estado da Bahia. Excluimos as tradições culturais descritas para sítios com gravações, que conforme PROUS (1992 : 511 –530) são: Tradição Meridional, Tradição Litorânea Catarinense, Tradição Geométrica (manifestações setentrionais – Subtradição Itacoatiara; manifestações meridionais – Subtradição Morro do Avencal) e a descrição dos petroglifos e pictoglifos da região amazônica.

TENDÊNCIA ESTILÍSTICA⁵		TRADIÇÕES
Figurativa	⇒	Planalto
	⇒	Nordeste
	⇒	Agreste
Não figurativa	⇒	São Francisco
	⇒	Cosmológica

Em seguida veremos uma descrição das tendências figurativas e geométricas ou abstratas, conforme definiram Maria da Conceição Beltrão (no prelo) para o Estado da Bahia, André Prous (1992), Maria Elisa Castellanos Solá (1993) e Gabriela Martin (1997):

Tendência Figurativa

Tradição Planalto

Definida por André Prous a partir dos sítios localizados no planalto central brasileiro, desde sua fronteira, entre o Paraná e São Paulo (rios Iapó e Tibagi) até

⁵ Denominamos “tendência estilística” em função de que o conteúdo sógnico tende a definir uma tradição cultural. Embora os sítios, particularmente os da Bahia (ver capítulo 3.3.1.), constituem-se em uma mistura de motivos representados em todas as tradições culturais. A “tendência estilística” de um sítio é vista a partir da temática visualmente evidente, que reporta uma classificação do sítio dentro da categoria de “tradição cultural”.

o estado da Bahia. De acordo com o autor, seu foco principal “parece estar no centro de Minas Gerais” (figura 1)

A quase totalidade dos sítios apresentam-se com pinturas em vermelho, sendo mais raramente o uso de pinturas em preto, amarelo e branco.

Geralmente destacam-se os zoomorfos monocromáticos em quantidades superiores aos signos geométricos, sendo mais comuns consecutivamente, conforme a ilustração abaixo, os círculos, círculos concêntricos, pentes, grades, pontos e os chamados bastonetes.



Registram-se antropomorfos, também monocromáticos, em pequenas quantidades a não ser quando apresentam-se esquematizados, e neste caso formam grupos de pequenas figuras filiformes.

A maioria dos animais são quadrúpedes e particularmente os cervídeos. Além dos cervídeos, encontram-se também bastante representados os peixes e as aves.

As cenas não são comuns. SOLÁ (1993) descreve cenas de caça onde o quadrúpede, geralmente o veado, aparece flechado e cercado de pequenos antropomorfos estilizados; cenas de cópula humana e parto.

PROUS (1992) informa que cenas de caça e de cópula semelhantes às descritas por SOLÁ (op. cit.), aparecem em Lagoa Santa, na Serra do Cipó.

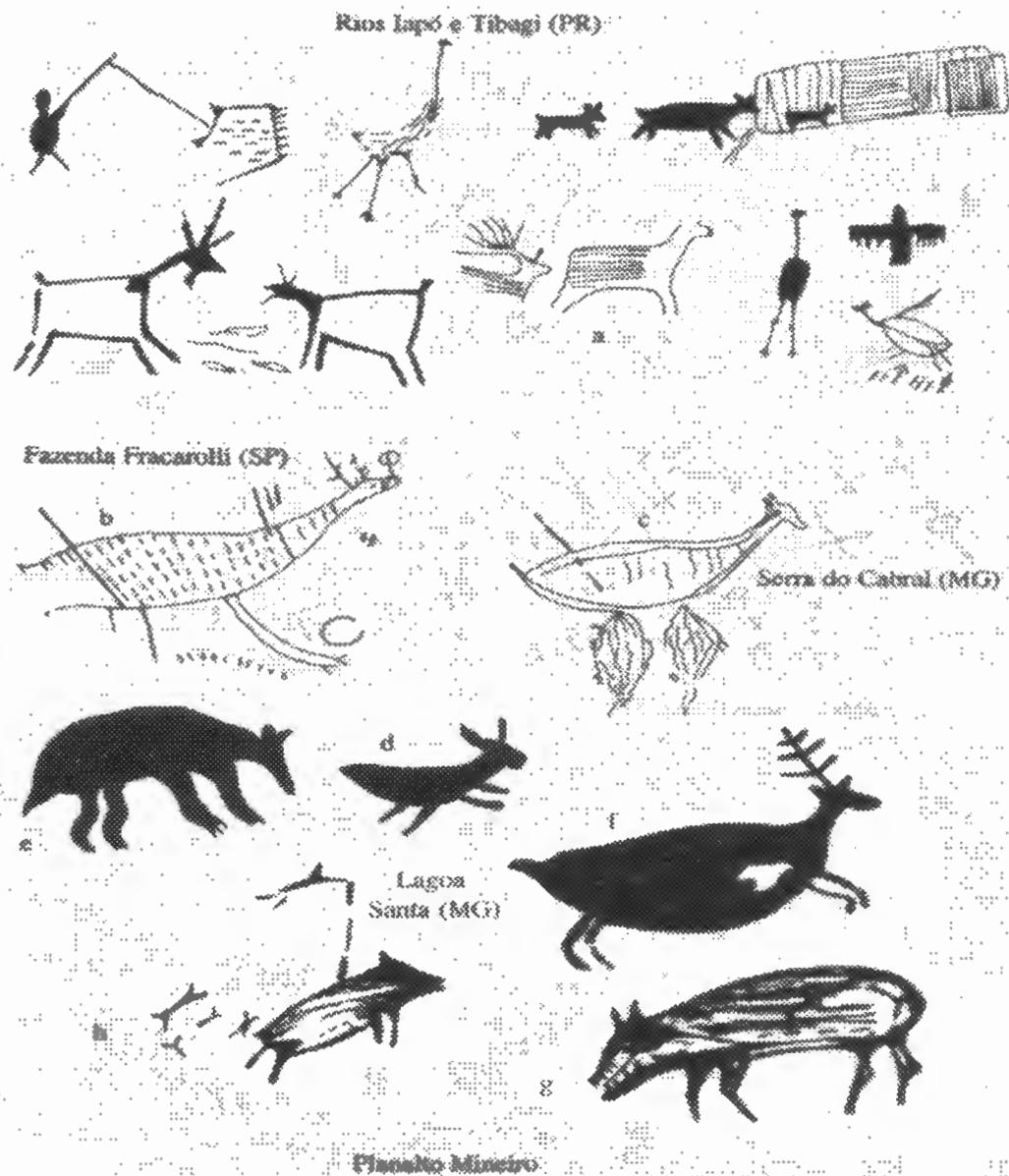


Figura 1. Tradição Planalto: temática. a) tradição Planalto no Paraná (Iapó – Tibagi), pássaros, pesca (?) e armadilha para veados (?). (Segundo Blasi, 1976 e Laming e emperaire, 1956/1968). Em São Paulo (fazenda Fracarolli): b) segundo Aytai 1971, completado. Tradição Planalto em Minas: g,c) anta e veado com pernas de peixe (serra do Cabral): d) quadrúpede fâcies Samambaia. e) tamanduá (serra do Cabral) h,f) cena de caça e veado (Cerca Grande). (Segundo Prous, Lana e Paula 1980) (PROUS, 1992 : 518).

Além dessas cenas que envolvem antropomorfos, PROUS (op. cit.) descreve como “cenas implícitas” as associações repetitivas de animais como em Lagoa Santa, onde se evidencia três animais caracterizados como sendo macho, fêmea e cria.

SOLÁ (1993) identifica nessa tradição a existência de dois estilos de representação, diferenciados pelo tratamento dado às figuras. Em um estilo, os zoomorfos são representados por um contorno e preenchidos por traços e os

antropomorfos são esquemáticos. Em outro estilo, os zoomorfos aparecem chapados e os antropomorfos se tornam mais realistas.

Tradição Nordeste

Definida por PESSIS e GUIDON (1992) para o Estado do Piauí. Há referências, através dos trabalhos de Gabriela MARTIN (1997), que se estende pelos Estados de Pernambuco, Rio Grande do Norte, Bahia, Sergipe, Ceará, Paraíba e Mato Grosso. André PROUS (1992) afirma que existem indícios de sua influência no Norte do Estado de Minas Gerais.

As pinturas são monocromáticas, predominando na quase maioria o vermelho, podendo-se observar em alguns casos a presença do amarelo, do branco e do preto. A distribuição de motivos antropomórficos e zoomórficos é equilibrada, podendo, no entanto, em alguns sítios, os antropomorfos superarem quantitativamente os zoomorfos. Os motivos geométricos, em menor proporção, tendem a ser representados por grades, pontos, pentes, bastonetes.

As representações de cenas que podem ser “interpretadas” como realizações do cotidiano do grupo: cenas de caça, dança, guerra, copulações, e rituais são características marcantes dessa tradição, além do número equilibrado entre antropomorfos e zoomorfos.

SOLÁ (1993) destaca a cena onde diversos indivíduos contornam uma árvore (figura 2), em São Raimundo Nonato, Piauí, e em Carnaúba dos Dantas, Rio Grande do Norte.



Figura 2. Tradição Nordeste. Grupos de figuras humanas associadas a árvores e ramos. Podem representar um antecedente do culto da jurema e do juazeiro, praticado pelos indígenas históricos do Nordeste. a, b, c) São Raimundo Nonato, PI; d, f, g, h) Carnaúba dos Dantas, RN. Imagem: MARTIN (1997 : 255)

A Tradição Nordeste apresenta três subdivisões estilísticas: Várzea Grande e Salitre, no Sudeste do Piauí, e Seridó, no Rio Grande do Norte. A subtradição Várzea Grande foi dividida em três estilos sucessivos e cronológicos: Serra da Capivara, presente nos sítios de São Raimundo Nonato, mais antiga mas que perdura até o final do período; Complexo Serra Talhada; e Serra Branca, estilo mais recente no Piauí.

A variedade Serra da Capivara é representada somente em vermelho com figuras chapadas. Há equilíbrio entre o número de antropomorfos e zoomorfos, embora os motivos abstratos sejam relativamente frequentes. As cenas de caça envolvem antropomorfos e animais pequenos.

O Complexo Serra Talhada, segundo PROUS (1992 : 253), substituiria aos poucos a variedade 'Serra da Capivara'. As cores são o vermelho, o amarelo, o branco e o preto. Os motivos realistas são miniaturizados (em torno de 10 cm), compondo cenas em que dispõem-se enfileirados, incluindo lutas e sexo.

Na variedade Serra Branca, representada pelo sítio Salitre, os zoomorfos e os antropomorfos têm os corpos contornados e preenchidos por traços geométricos (figura 3).

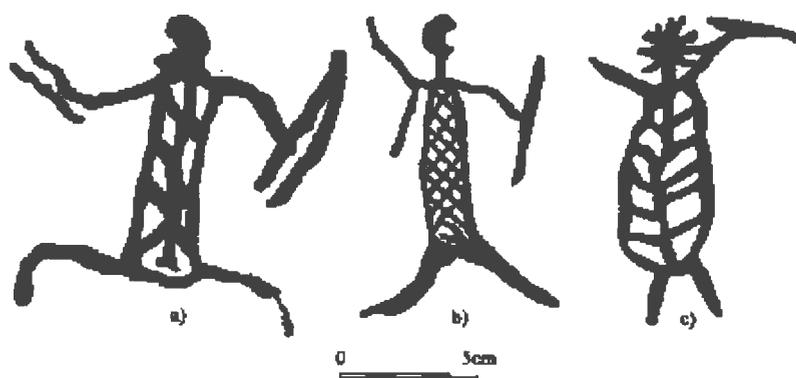


Figura 3. Tradição Nordeste. Pintura corporal e tendências ao geometrismo numa possível fase final da sub-tradição Seridó. Camaúba dos Dantas, RN. a) Xique-Xique; b) Mirador; c) Fuma dos Caboclos. Imagem: MARTIN (1997 : 261)

A Subtradição Seridó diferencia-se da Subtradição Várzea Grande principalmente quanto ao equilíbrio entre antropomorfos e zoomorfos. Nesta Subtradição predomina um maior número de antropomorfos. A cena de árvore aparece reiteradamente nesta Subtradição. Os antropomorfos sempre aparecem enfileirados horizontalmente, podendo estar de frente ou de perfil.

Tradição Agreste

De acordo com Maria Eliza SOLÁ (1993), essa tradição caracteriza-se pela presença de pinturas figurativas grandes (às vezes excedendo um metro de comprimento) e signos abstratos (figura 4). As cenas raramente acontecem e

quando existem, apresentam um ou dois antropomorfos ou zoomorfos, o que PROUS (1992) denomina de ‘trocadilhos’. Os motivos abstratos (geométricos) são simples ou elaborados, associados aos motivos realistas ou naturalistas.

Típico dessa tradição é a representação de antropomorfos grandes, às vezes grotescos (chamados ‘bonecões’). São frequentes a presença de aves com as asas estendidas, posando a cabeça de perfil. Foram determinados dois estilos principais: Cariris Velhos se estende ao Sul da Paraíba e ao Nordeste de Pernambuco. Caracteriza-se por marcas de mãos em positivo na parte superior dos painéis; e o estilo Geométrico Elaborado, com carimbos e grandes figuras geométricas, geralmente isolados, “lembrando tecido pintado ou bordado”. No Piauí, Niède Guidon identificou vestígios de pintura em nível estratigráfico datado em 5.000 anos BP.

Gabriela MARTIN (1997 : 287) diz ter obtido informações de Valentin Calderón acerca da existência de pinturas da Tradição Agreste na Lapa do Bode em Ituaçu, na Bahia. Essas informações não condizem com nossos registros feitos nessa mesma gruta, pois ele afirma que lá aparece uma “figura humana esquemática de grande tamanho com um pássaro no ombro direito”. (Ver anexos).



Figura 4. Tradição Agreste. a) sítio Bom Jesus, Santana do Mato, RN; b) sítio Pedra do Velho Samuel, São João do Tigre, PB; c) sítio Pedra Redonda, Pedra, PE; d) sítio Toca da Entrada do Baixão da Vaca, São Raimundo Nonato, PI. Imagem: MARTIN (1997 : 278).

PROUS (1992) concordando com PESSIS e GUIDON (1992) discute a necessidade de uma análise mais apurada para essa tradição. André Prous acredita que trata-se de uma mistura nos mesmos sítios de “grafismos” das duas

Tradições “Nordeste e São Francisco”, provavelmente pintados em épocas diferentes. Apesar de concordarmos com os autores citados acima, como justificado no capítulo 3.3.1., não deixamos de registrar essa tradição, já que Gabriela MARTIN (1997) faz referência a sua existência na Bahia.

Tendência Não Figurativa

Tradição São Francisco

Conforme PROUS (1992 : 525) essa tradição é representada no vale do São Francisco em Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Goiás e Mato Grosso do Sul. É caracterizada pela grande quantidade de motivos abstratos (geométricos), chegando a totalizar 100% em alguns sítios (figura 5). Os motivos naturalistas variam de sítio para sítio com toda sorte de espécies de zoomorfos identificáveis (aves, répteis, mamíferos, quelônios e peixes) e antropomorfos. Não existe nenhuma cena. A utilização bicrômica é “marca registrada” dessa tradição, onde retas, curvas e linhas sinuosas são combinadas ou alternadas com pinturas em vermelho, amarelo e mais raramente com preto e branco.

Variedades regionais e cronológicas foram identificadas por André PROUS (op. cit.) no extremo Norte mineiro onde aparecem representações de pés humanos, armas (lanças, propulsores), instrumentos (cestas, tapitis, panelas, maracás, etc.).

Na nascente do rio São Francisco, segundo PROUS (op. cit.), talvez por influência da Tradição Planalto, a porcentagem de animais aumenta, mantendo-se a bicromia mais característica da tradição do vale com a figura chapada em amarelo e um contorno vermelho.

“Os autores destas obras demonstram freqüentemente um sentido de ‘efeito’ nos jogos de cores vivas e na organização interna das figuras geométricas mais complexas (fácies⁶Montalvânia, Caboclo, abrigo do Sol, do Curral de Pedra, em Jequitai) que torna os sítios extraordinariamente espetaculares”. (PROUS, 1992 : 527).

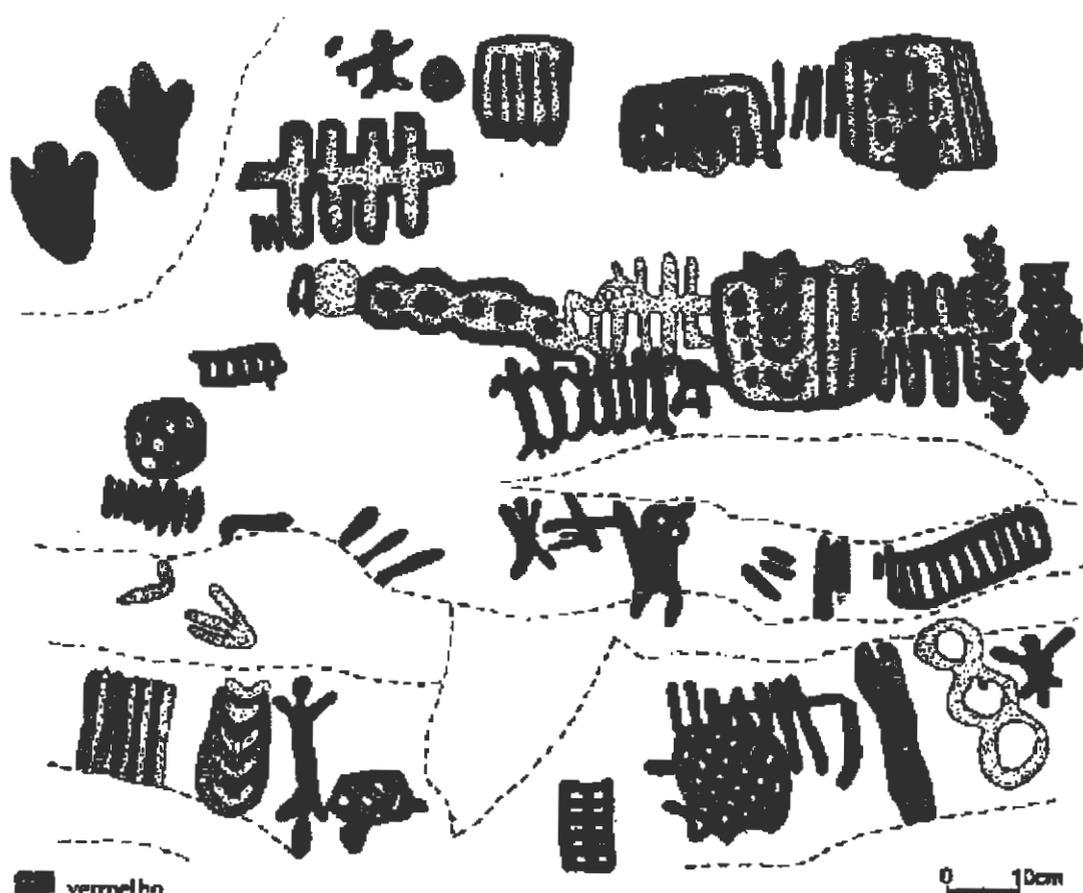


Figura 5. Município de Coribe, Bahia (P.I.Schimitz,1984). Os “grafismos” tipo “carimbo” repetem-se como na Tradição Agreste. Imagem: MARTIN (1997 : 290)

⁶ O autor refere-se a “fácies” como sinônimo de subtradição ou um estilo regional de uma tradição cultural.

Tradição Cosmológica (antiga Tradição Astronômica)

Vem sendo estudada por Maria da Conceição Beltrão e colaboradores desde 1990, principalmente a partir dos elementos significativos do sítio Toca do Cosmo, no município de Xique-Xique (figura 6), e mais recentemente o sítio Gruta do Sol, no município de Iraquara, ambos na Bahia. Os sítios são constituídos por signos que representam diversos astros pintados no texto baixo das grutas calcárias que formam a região da Chapada Diamantina. Aparecem cometas, sóis, estrelas, luas, trajetórias associados a lagartos e antropomorfos em pequena quantidade. Seqüências de pontos formando “nuvens”, círculos concêntricos e bastonetes. Os círculos representados próximos a um cometa foram interpretados pelo astrônomo Ronaldo Mourão como sendo, possivelmente, representações de supernovas, à semelhança de representações de mesma natureza encontradas na Austrália.

As pinturas constituem-se em sua maioria em vermelho, ocorrendo em menor proporção o preto e o branco, nestes dois sítios estudados.

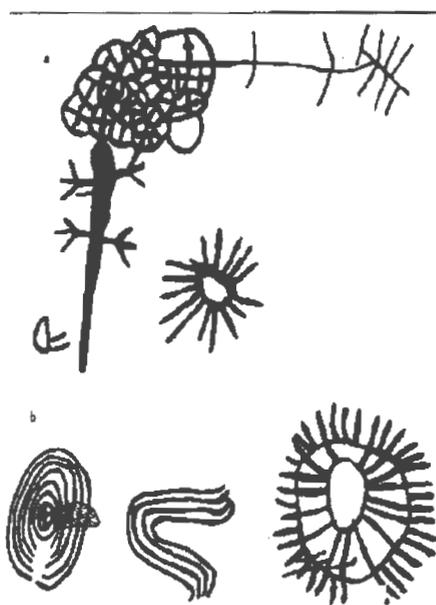
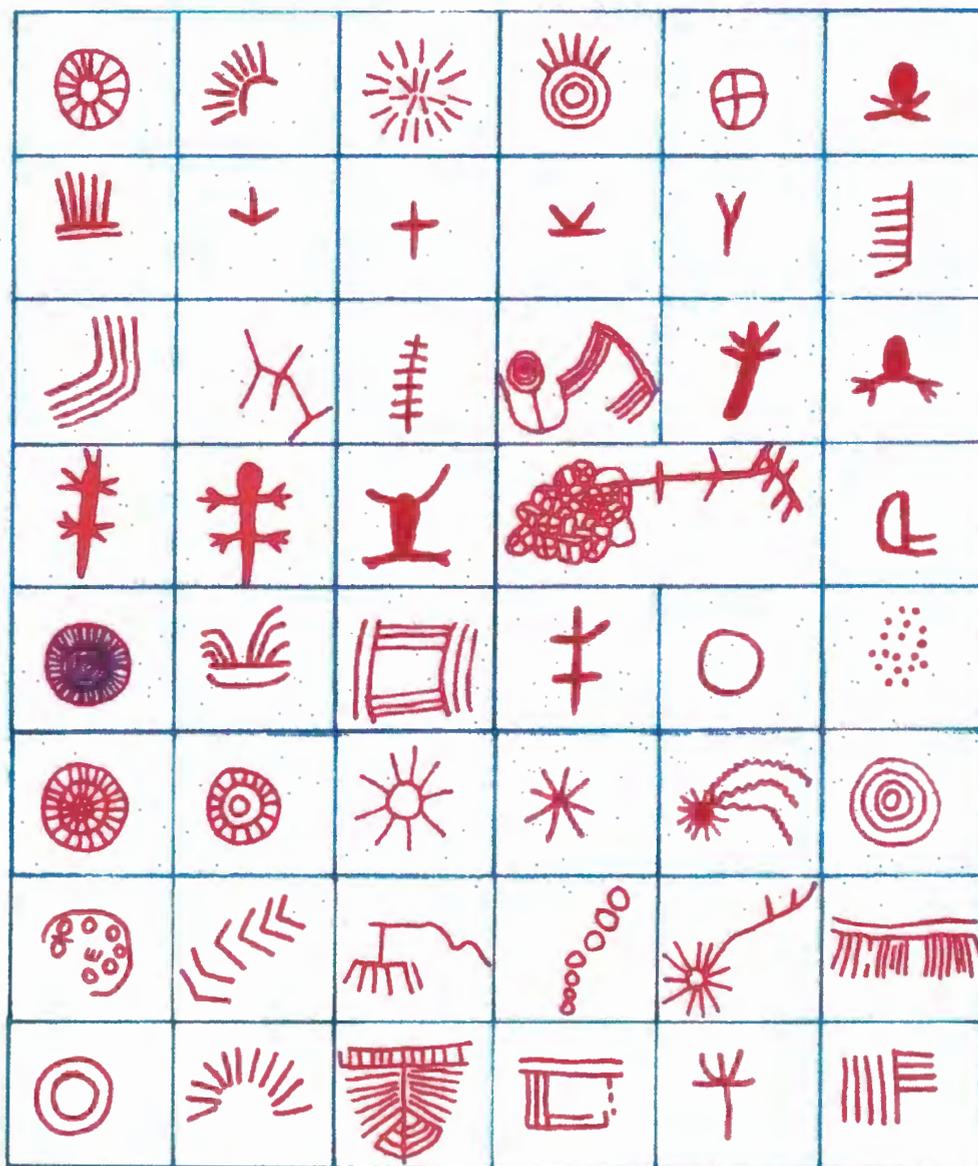


Figura 6. Imagem: MARTIN (1997 : 294)

MOTIVOS DA TRADIÇÃO COSMOLÓGICA

TOCA DO COSMO – município de Xiquexique, Bahia



2.4. EVOLUÇÃO ESTILÍSTICA E UM TEMPO RELATIVO

Arnold Hauser inicia seu estudo sobre a história social da arte e da literatura afirmando “que o naturalismo faz jus à reivindicação de prioridade, pelo que se torna cada vez mais difícil sustentar a teoria do primado de uma arte afastada da vida e da natureza” (HAUSER, 1994 : 1).

O autor em tal proposição, afirma que o homem pré histórico iniciou sua tarefa técnica e estilística imitando sua própria natureza e o contexto natural em que estava inserido. Como no evolucionismo cultural, despreza premissas outras que não sua particular intuição sobre a pintura pré-histórica, o que seria mais lógico para uma “cultura rudimentar” em definir um estilo para uma tarefa tão complexa que exige tanto da abstração, que é a arte.

“É uma arte que, a partir de uma fidelidade linear à natureza, na qual as formas individuais ainda são moldadas rígida e laboriosamente, avança para uma técnica mais ágil e brilhante quase impressionista. É um processo que mostra a compreensão crescente de como dar à impressão óptica final uma forma cada vez mais pictórica, instantânea e aparentemente espontânea” (HAUSER, op. cit. : 1)

Ao comparar a arte paleolítica européia, sobre a qual tece seus argumentos, aos povos “primitivos” contemporâneos, insinua não existir qualquer

paralelismo, pois os primeiros eram privados dos motivos sensoriais e racionalistas: “conhecem não o que realmente vêem”.

Com isso Hauser pretende dizer que os pintores do Paleolítico não possuíam um conteúdo cultural simbólico, como se o que quiseram representar não passava do que viam, furtando-lhes a possibilidade de poder representar o objeto, com significado outro: “o dualismo do visível e do invisível, do que é visto e do que é meramente conhecido, permanece-lhe absolutamente estranho” (HAUSER, 1994 : 3).

Para o autor seria no período Neolítico (europeu) que a arte rupestre é representada com característica estilística reproduzida através de signos esquemáticos e convencionais, que sugerem mais do que a reprodução do objeto, mas uma arte simbólica.

“Os ritos religiosos e os atos de culto assumem agora o lugar da magia e da feitiçaria. O período paleolítico representou uma fase marcada pela ausência absoluta de cerimônias de culto; o homem vivia dominado pelo medo da morte e da fome, esforçava-se por defender contra os ataques de inimigos e as necessidades materiais, contra a dor e a morte, recorrendo a práticas mágicas, mas não relacionava a boa ou a má fortuna que o acompanhava com qualquer poder acima e além dos próprios acontecimentos. Somente quando começou a cultivar plantas e a criar gado é que também passou a sentir que sua sorte era regida por poderes dotados de razão e com capacidade para determinar o destino humano... surge a concepção de todas as espécies de demônios e espíritos...” (HAUSER, op. cit. : 11).

Para Hauser, a imagem artística surge do pavor da morte. Esta não tendo mais significado, a manifestação artística deixa também de existir, isto é, assume outro

papel. O autor pretende demonstrar que a morte é o significado do “deixar de ver” e por isso a imagem retoma o sentido da visão. “Fazendo abstração das ‘coisas em si mesmas’ teremos, em breve, a anestesia dos sentidos. Fim da encarnação, redução da morte a um acidente, estiolamento do júbilo do ato de ver...” (HAUSER, 1994 : 36).

WILSON (1999), no capítulo “As artes e sua interpretação”, afirma que estas, como as ciências começam no mundo real, denominado “efeito Picasso”, que segundo seu fotógrafo e artista Brassai, Picasso teria dito em 1943:

“Se ocorreu ao homem criar suas próprias imagens, é porque as descobriu por todo seu redor, quase formadas, já a seu alcance. Viu-as em um osso, nas superfícies irregulares de paredes de cavernas, em um pedaço de madeira. Uma forma poderia sugerir uma mulher, outra um bisão e ainda outra a cabeça de um demônio”.

Conforme WILSON (op. cit.), as artes podem ter evoluído do que Bateson e Tyler Volk denominaram de metapadrões. Formas elementares da geometria, como círculos, esferas, centros, binários, camadas e outras configurações facilmente perceptíveis na natureza, intuíram identificações de objetos mais complicados, na tentativa de, através da arte rupestre, humanizar a natureza externa.

Essa hipótese, entretanto parece-nos ser um tanto insipiente, ou melhor, sem uma justa comprovação da realidade pictórica do homem pré-histórico, pois como é sabido, não se têm notícias de sítios em que as representações artísticas se dêem exatamente como descrito neste modelo. Às vezes podemos encontrar estruturas geológicas como, por exemplo, cavidades arredondadas nas paredes de grutas, que foram contornadas por pinturas, isto é, o homem pré-histórico aproveitou

este capricho natural para representar o que tinha em mente, como é comum em alguns sítios que pesquisamos no Estado da Bahia, o aproveitamento de cavidades para representar, nas quais podemos identificar como a figura de um sol, de acordo com o exemplo acima. Mas de qualquer maneira, essa técnica de aproveitamento do ambiente local não se repete nas demais sinalações do sítio.

Contrariamente a idéia de que no princípio era o verbo, e este ausente de outra significação a não ser do discurso do real, DEBRAY (1933) inverte dizendo que “no princípio era a imagem”, e, portanto, uma imagem que não prescinde de um conteúdo simbólico, de idéias preconcebidas de um mundo invisível, de índices e símbolos escondidos no virtualismo icônico.

Segundo Régis DEBRAY (op. cit.), antes do homem dominar a técnica de representação material do invisível ou das “coisas” que lhe causam pânico, existiu a magia como meio de aliviar os infortúnios que ameaçasse sua sobrevivência. Paralelo a um maior controle do meio ambiente e conseqüente maior controle sobre o pânico, surge o domínio das técnicas de produção artística. Isto porque diminuída a aflição animal diante do cosmos, os ídolos religiosos passam a assemelhar-se aos homens e são reproduzidos e virtualmente consumidos na forma de imagens artísticas, sendo portando o meio termo entre a impotência ainda sentida e a performance, uma transição da natureza inóspita, e a natureza dominada. Podemos dizer que isto se dá tal qual a dialética da vida. O horror pode ser domesticável se transformado de sua matéria bruta numa obra laboriosa que produza sentimentos menos conflitantes e mais compreensíveis.

“Houve magia enquanto o homem subequipado dependia das forças misteriosas que o esmagavam. Em seguida, houve ‘arte’ quando as coisas que dependiam de nós, tornaram-se, pelo menos, tão numerosas quanto as que não dependiam. O ‘visual’ começa logo que adquirimos poder suficiente sobre o espaço, o

tempo e os corpos para deixar de temer sua transcendência”.
(DEBRAY, 1933 : 37).

Retornando a WILSON (1999), numa apologia às regras epigenéticas subjacentes da natureza humana em produzir arte, reporta a sua origem no ambiente paleolítico que evoluiu até os dias de hoje. Sugere que o caos aparente da existência diária é recompensado com a produção artística que cria ordem e sentido na vida, que é alimentado pela ânsia do místico.

O autor elabora uma situação, fazendo uso de uma imagística geográfica “explícita em devaneios desse mundo formativo”, como podemos ver a seguir, para expressar seu pensamento:

“No centro de nosso mundo está o solo natal. No centro do centro estão abrigos de encontro a uma muralha de rocha. Dos abrigos irradiam-se caminhos bem trilhados onde cada árvore e rocha é familiar. Além reside a oportunidade de expansão e riqueza. Rio abaixo, através de um corredor arborizado que se estende pela margem oposta, estão locais de acampamento gramados onde animais de caça e plantas comestíveis são sazonalmente abundantes. Tais oportunidades são contrabalançadas pelo risco. Poderíamos nos perder em uma incursão tão distante. Um temporal poderia nos surpreender. Os povos vizinhos – envenenadores, canibais, não plenamente humanos – negociarão ou atacam; podemos apenas adivinhar-lhes as intenções. De qualquer modo, formam uma barreira intransponível. Do outro lado está a orla do mundo, talvez vislumbrada como uma frente de montanha ou uma gota rumo ao mar. Qualquer coisa poderia estar por ali: dragões, demônios, paraíso, vida eterna. Nossos ancestrais vieram de lá. Espíritos conhecidos vivem por perto e ao cair da noite, entram em

atividade. Tanta coisa de intangível e estranha! Conhecemos um pouco, o suficiente para sobreviver, mas todo o resto do mundo é um mistério”.

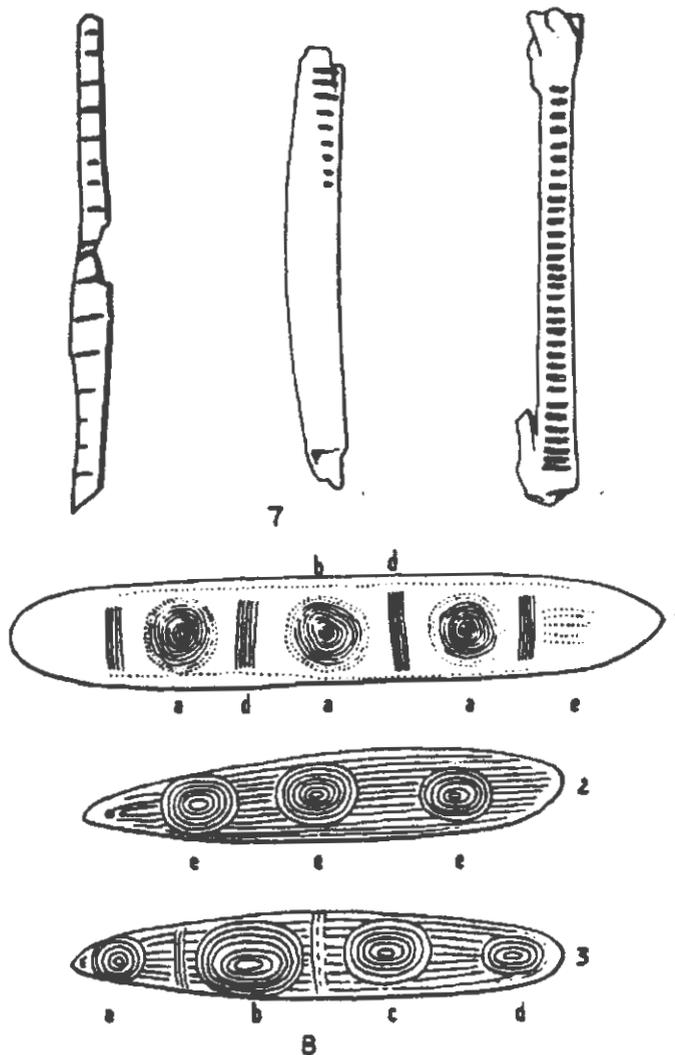
Esse “mistério” sempre acompanhou o homem. Antes espacialmente mais perto do homem. Hoje com a rede de informações encobrindo o mundo, o colocamos nos astros, no futuro insondável. Mas místico, as ciências e as artes continuam representando o papel de apaziguar e sondar nossas aflições.

André LEROI-GOURHAN (1990b) em sua análise sobre a arte pré-histórica da Europa estabelece para o início dessa produção como reflexo de um processo simbolizador que determina as representações rupestres. Os estilos em períodos aceitos pela comunidade científica européia evoluem do mais simples abstrato passando pela representação realista e se fazendo, mais recentemente, num misto do realismo associado ao abstracionismo.

Atribui aos primeiros signos, anteriores a 30.000 a.C., um movimento “rítmico”, de traços, pontos e curvas, e exhibe como prova das representações abstratas, artefatos do fim do Musteriense, que tornam-se abundantes no período Chatelfenon, em 35.000 a. C. São incisões equidistantes e rítmicas, afastadas do concretamente figurativo (figura 7). Sobre esses artefatos já tentou-se fazer várias interpretações como “marcas de caça” por exemplo, mas nenhuma hipótese pode ser comprovada. As únicas aproximações hipoteticamente plausíveis, derivaram das “churingas” australianas (figura 8), “que são pequenas placas de pedra ou de osso gravado com motivos abstratos (espirais, linhas, retas e grupos de pontos) figurando o corpo do antepassado mítico ou os locais onde se desenvolvia o mito”. (LEROI-GOURHAN, op. cit. : 189).

O autor justifica essa hipótese pelo fato da “churinga”, (como suporte), concretizar o ritual onde “o celebrante, com a ponta do dedo, segue as figuras ao

ritmo da sua declamação. Assim a ‘churinga’ mobiliza as duas fontes de expressão, as da motricidade verbal, ritmada, e a de um grafismo arrastado no mesmo processo dinâmico”. (LEROI-GOURHAN, 1990b : 189).



Figuras 7 e 8. Imagem: LEROI-GOURHAN (1990b : 188).

LEROI-GOURHAN (op. cit.) atribui, portanto o abstracionismo às primeiras manifestações artísticas pré-históricas, seguindo essa tendência da evolução estilística baseado nas datações das pinturas rupestres européias, demonstra que

por volta de 30.000 anos a.C. surgem as primeiras pré formas, se assim podemos definir de uma representação mais elaborada ascendendo ao realismo (figura 9) “limitadas a figuras estereotipadas”, São esboços em negro de animais realçados com uma ligeira camada monocrômica.

“É a transposição simbólica e não o decalque da realidade, isto é, existe uma distância tão grande entre o traçado onde admitimos ver o bisonte propriamente dito como entre a palavra e o utensílio. Para o símbolo como para a palavra, o abstrato corresponde a uma adaptação progressiva do dispositivo motor de expressão a solicitações cerebrais cada vez mais precisas”.
(LEROI-GOURHAN, 1990b : 190 – 191)

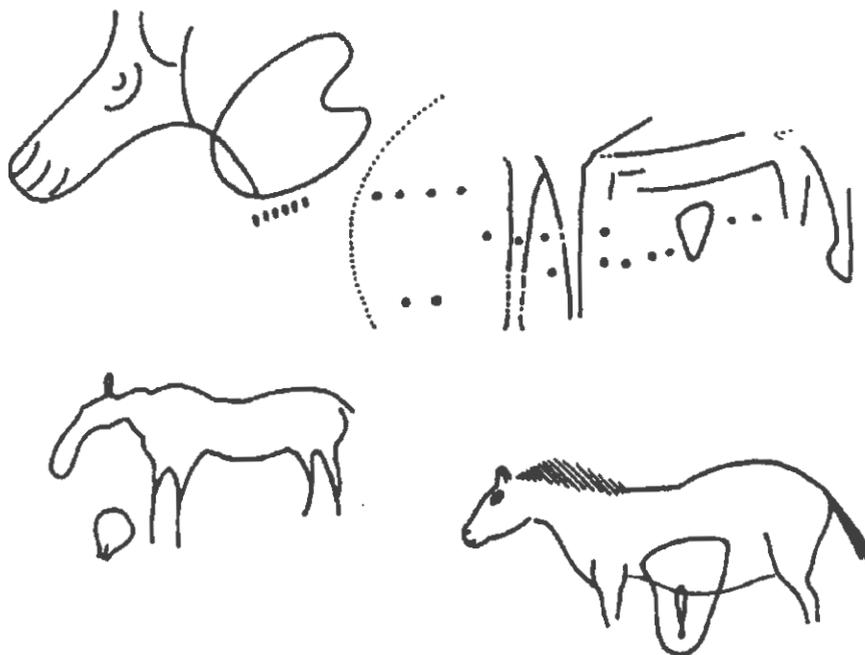


Figura 9. Imagem: LEROI-GOURHAN (1990b : 190)

Somente por volta de 25.000 a.C., durante o Gravettiense, são representadas figuras mais elaboradas. Os animais são simbolizados dentro de seus pormenores que os identificam (chifres de bisonte, tromba de mamute, crina de cavalo, etc.). O conteúdo é o mesmo que o precedente, apenas mais aperfeiçoado (figura 10).

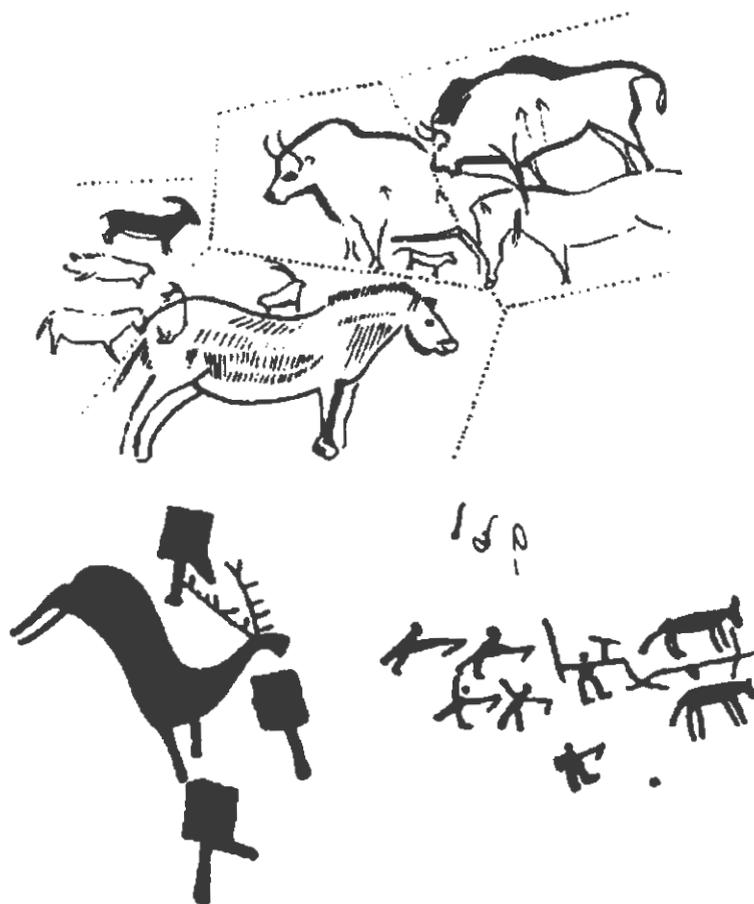


Figura 10. Imagem: LEROI-GOURHAN (1990b : 195)

Leroi-Gourhan analisando essas pinturas, ressalta que assim como nossa comunicação, cujos sons se inscrevem na estrutura formal e organizada da escrita, a arte paleolítica expressa um pensamento também graficamente organizado espacialmente. “O número de espécies animais representados é pouco elevado e as suas relações topográficas são constantes: bisonte e cavalo ocupam o centro dos painéis, cabritos-montanheses e cervídeos enquadram os anteriores, leões e rinocerontes situam-se na periferia”. (LEROI-GOURHAN, 1990b : 195).

As imagens extrapolam seus valores simbólicos, organizadas espacialmente, evidenciam contextos cenográficos que forçosamente permitem uma transmissão oral. A imagem-muda faz-se entendida ao espectador que pode transmiti-la sem necessidade dela estar presente.

Correspondendo a um terceiro estágio evolutivo, tem-se as pinturas policrômicas de Altamira e Font de Gaume, datadas relativamente acerca de 8.000 anos a.C., apresentando elevado grau de naturalismo e os efeitos impressionistas de movimento e volume foram obtidos associados a signos geométricos.

Em síntese, o modelo de evolução estilística para a Europa proposto pelos pesquisadores mais diretamente envolvidos com essa problemática, apresenta-se um tanto confuso, pois não há concordância de uma linearidade evolutiva. Para alguns (e aqui citamos apenas um representante para cada defesa teórica), o movimento parte das representações abstratas para as representações realistas e depois um misto de realismo com signos geométricos de identificação complexa quanto ao conteúdo de significação. Para outros o movimento se dá de forma inversa.

No caso brasileiro, as tentativas mais frutíferas de se encontrarem elementos para datações relativas e conseqüentemente poder-se traçar um perfil evolutivo das linhas estilísticas, vêm sendo realizadas nos Estados do Piauí e de Minas Gerais, resultados que podemos estender para o Estado da Bahia pelas semelhanças nas tradições culturais.

O “movimento rupestre, primeiro movimento artístico que alcançou dimensões universais”, como enfatizou o Prof. Dr. Ariano Suassuna em sua conferência no I Simpósio de Pré-História do Nordeste, “iniciou-se no Brasil há cerca de 17.000 anos a.C., segundo a pesquisadora Niède Guidon, com datações relativas, que comprova a presença dos primeiros pintores pré-históricos (até o presente

momento) no Estado do Piauí, incluídos na Tradição Nordeste” (SUASSUNA , 1987).

No Estado de Minas Gerais, André PROUS (1989) deixa evidente, pelo estudo combinado das sobreposições e localizações espaciais, conjuntos estilísticos da Tradição São Francisco, datados relativamente em 8.000 BP para os níveis mais antigos, que evoluem, como se verifica no sítio da Lapa Vermelha IV e Santana do Riacho, até aproximadamente 3.500 BP.

No vale do Peruaçu (MG), a Tradição São Francisco é recoberta com motivos da Tradição Nordeste, semelhantes aos motivos do Complexo Serra Talhada, do Piauí. “São pequenos antropomorfos gesticulando e alinhamentos de aves ou quadrúpedes... Excepcionalmente é possível reconhecer cenas: grupos familiares, copulações, cena de árvore...”. (PROUS, 1989 : 28).

André PROUS (op. cit.) observa que o sítio Lapa do Dragão (MG) é constituído por uma sucessão de pinturas vermelhas seguidas por outras bicrômicas. Nas escavações realizadas foram encontrados nos níveis profundos exclusivamente corante vermelho, enquanto que o amarelo aparecia ao lado dessa cor em período mais recente (início da era Cristã). Isto reforça a tese de que as pinturas da Tradição São Francisco são, na sua maioria, mais recentes que as da Tradição Planalto.

Segundo PESSIS e GUIDON (1992 : 23), a Tradição Nordeste no Piauí aparece há 12.000 anos, “com representações dinâmicas, de caráter individual, com uma temática lúdica que privilegia as figuras animais e humanas representadas em posturas e gestos que são os do ápice do movimento corporal”.

As autoras observam que nesse primeiro momento de expressão pictórica, seus autores tiveram esmero na qualidade técnica de representação. As cenas de caça

comportam duas figuras, o caçador e o animal caçado, e as representações sexuais, dois parceiros.

Cerca de 8.000 anos a.C., que consideram como o “apogeu” dessa Tradição, esses mesmos temas são representados com a participação de um maior número de antropomorfos. Existe portanto, na linha de evolução estilística preferência para representações grupais.

No período final dessa Tradição, ainda conforme as autoras, por volta de 6.000 a.C., as representações distanciam do “espontaneísmo” com o qual eram tratadas as cenas, e a temática apresenta-se mais geometrizada nas figuras antropomórficas e zoomórficas, surgem ações que denotam violência: lutas, combates, execuções.

A Tradição Agreste, por sua vez, parece ter evoluído da Tradição Nordeste, conforme observou André PROUS (1992) sobre relação estilística nesses sítios, como já visto anteriormente, somado às datações, que segundo Alice Aguiar (s.d.), estão em torno de 2.000 BP.

Com relação ao Estado da Bahia, temos um problema metodológico com respeito a possibilidade de podermos estabelecer uma datação relativa. Apesar desse Estado comportar as Tradições Culturais Nordeste, Planalto e São Francisco, além da Tradição Cosmológica (única descrita para o território brasileiro) e estilos ainda não definidos, conforme veremos no capítulo 3.3.1., os sítios de arte rupestre não se apresentam com sobreposições de estilos culturais, e quando raramente ocorre, são levantadas dúvidas se grupos posteriores pintaram intencionalmente sobre pinturas mais antigas, ou trata-se do mesmo grupo, cujas sobreposições representadas fazem parte do contexto. Uma análise dos pigmentos talvez poderia resolver essa dúvida, mas até o momento isso ainda não foi

possível. No entanto pela rara ocorrência desse fenômeno, o objetivo de nosso estudo não fica prejudicado.

O estudo que apresentamos nesta dissertação, demonstra algumas preocupações, no intuito de pensarmos em outro modelo para a evolução cultural dos estilos, que não seja o modelo linear de sobreposições mas de estilos diferentes, executados paralelamente dentro de um maior ou menor espaço de tempo, em diferentes regiões. E a Bahia, em particular, coloca-se como uma terceira via de preocupação, um “**melting pot**”⁷ onde os estilos se misturam de maneira harmoniosa, sugerindo ser um palco de contatos interétnicos atribuído às várias ondas migratórias que atravessaram o país pelo corredor formado pela caatinga e rios influentes, principalmente o São Francisco, em diferentes períodos.

Ao falarmos “que se misturam de maneira harmoniosa”, estamos nos referindo à ocupação do espaço. Os estilos de representações não se sobrepõem, como ocorre em outros Estados brasileiros. Culturas posteriores não necessariamente precisaram registrar sua ocupação em detrimento da mais antiga.

Do que se analisou, entretanto, em termos de uma evolução estilística e um tempo relativo para o caso brasileiro, a partir dos resultados obtidos nas pesquisas em Minas Gerais e Piauí e Estados circunvizinhos, pode ser resumido conforme quadro na página seguinte:

⁷ **Melting pot** – expressão norte-americana que significa mistura de culturas, mistura de etnias. Ex: A cultura brasileira é um “melting pot”, resultado principalmente da interação cultural do negro, do índio e do português no período colonial. Na bibliografia norte-americana, podemos encontrar centenas de estudos, cuja natureza de seus objetos é tratada sob a perspectiva de um “melting pot”, como por exemplo: “The German Melting-pot: multiculturalism in historical perspective” de Wolfgang Zang, 1998; “Immigration and ethnicity: american society – ‘melting pot’ or salad bowl ?” de Michael d’Innocenza, Josef P. Sirlfman, 1992; “Outlaws & Blues queens, tricksters & gods: the melting pot of myth, legend & folklore in America” de David Adams Leeming e Jake Page, 1998.

REGIÃO NORDESTE (datações aproximadas)

- TRADIÇÃO AGRESTE – PE – 2.000 BP (AGUIAR, 1987)
 TRADIÇÃO AGRESTE – PB – 5.000 BP (ALVARENGA, 1987)
 TRADIÇÃO NORDESTE – RN – 10.000 BP (MARTIN, 1987)
 (estilo Seridó; estilo Complexo Serra Talhada)
 TRADIÇÃO NORDESTE – PI – 17.000 BP (GUIDON, 1984)
 (estilo Serra da Capivara)

REGIÃO DE MINAS GERAIS (PROUS, 1989)

- TRADIÇÃO NORDESTE - < 3.500 BP
 TRADIÇÃO SÃO FRANCISCO – 3.500 BP
 TRADIÇÃO SÃO FRANCISCO – 8.000 BP
 TRADIÇÃO PLANALTO - > 8.000 BP

Visualizando-se o esquema que sintetiza a evolução dos estilos, dado na classificação de “horizontes culturais”, podemos inferir que as duas regiões comportam tradições diferentes, salvo o caso de Minas Gerais, que em um último momento apresenta elementos da Tradição Nordeste em sobreposição à Tradição São Francisco, datada relativamente em torno de 3.500 BP, o que significa que a Tradição Nordeste nessa região tem uma idade inferior a 3.500 BP, bastante diferente do Rio Grande do Norte onde está em torno de 10.000 BP.

Os estilos do Complexo Serra Talhada se apresentam mais miniaturizados em relação ao estilo Serra da Capivara. Se observarmos as datações em relação a esses estilos, podemos concluir que a miniaturização do Complexo Serra Talhada é uma demonstração de evolução estilística dentro da mesma tradição cultural. Mais recentemente então, teria dado origem a Tradição Agreste como uma subtradição da Tradição Nordeste.

No Sudoeste da Bahia encontramos o sítio Pedra da Figura, no município de Manuel Vitorino (figura 11) e o sítio Tocaia Isabel Dias, no município de América Dourada (figura 12), que assemelha-se ao estilo Complexo Serra Talhada. Constituído em sua quase maioria de antropomorfos miniaturizados, evocando cenas e enfileirados, porém no momento não podemos designar-lhe uma datação igual, pois além de não apresentar nenhuma sobreposição para que pudéssemos relativizá-lo a outra tradição cultural, até o momento não foi escavado. No futuro, quando procedermos uma escavação sistemática, talvez possamos associar uma camada arqueológica, devidamente datada, às pinturas.

Em Minas Gerais, a hipótese de uma evolução estilística do naturalismo à geometrização do conteúdo simbólico, parece plausível, pois a Tradição Planalto, mais antiga, com a maioria de seus signos figurativos, e também com um número significativo de signos abstratos, tende a se inverter aos poucos, como se pode observar nas descrições de PROUS (1989), na Tradição São Francisco, onde apresenta maior índice de representações esquemáticas e de signos abstratos (geométricos), com um pequeno número de signos figurativos, assim como a policromia se torna mais abundante, semelhante à hipótese levantada por André Leroi-Gourhan para o caso da Europa ocidental.



Figura 11. PICTOGLIFOS DA PEDRA DA FIGURA (Município de Manuel Vitorino – Bahia)
Arquivo: Projeto Central.

A Tradição Nordeste no Estado de Minas Gerais parece ter sido inserida, em um período mais recente por grupos que migraram do Piauí, atravessando a Bahia pela Chapada Diamantina, descendo em direção ao Sudoeste da Bahia, alcançando o Planalto de Conquista e chegando a Serra do Espinhaço em Minas Gerais, na região de Januária e Montalvânia, onde segundo PROUS (1992 : 523)

são encontrados painéis com representação de barco com remo e antropomorfos filiformes com ‘bico de pássaro’ (figura 13), semelhantes às pinturas do Seridó, Rio Grande do Norte, e que segundo PROUS (1992) “lembram de muito perto a fâcies Ballet do centro mineiro”.



Figura 12. PICTOGLIFOS DO SÍTIO TOCA ISABEL DIAS (Município de América Dourada – Chapada Diamantina, Bahia) Arq. Projeto Central. Sítio filiado a Tradição Nordeste. Nota-se motivo que sugere cena de homens carregando um barco. Cena de caça – homens com instrumentos ao redor das aves. Na Bahia é comum aparecerem cenas que envolvem antropomorfos e animais, onde estes são representados com tamanhos exagerados em relação aos antropomorfos. Veja no capítulo “análise dos signos”, exemplo do Sítio Riacho Largo. inserido na Tradição São Francisco.

Acerca dessas informações, podemos inferir a hipótese do **melting pot** e uma datação relativa para esse fato, considerando-se que se os sítios da Tradição Nordeste, descritos por Niède Guidon, entre outros, são mais antigos que os sítios dessa Tradição no Estado de Minas Gerais, justifica o fato de que no centro entre esses dois Estados, mais exatamente na Chapada Diamantina, BA, e seu entorno, onde concentram-se os sítios desta Tradição, temos um “meio tempo relativo” em torno de 7.000 anos BP, que se aproxima a permanência da Tradição Planalto nessa região em torno de 6.000 anos BP, considerando-se sua origem em Minas Gerais há mais de 8.000 anos BP. É óbvio que trata-se de uma hipótese provisória, até que as pinturas da Bahia sejam efetivamente datadas.

Essa hipótese, portanto, é mais um dado somado à análise estilística e à análise estatística que corrobora a tese da Bahia se constituir num **melting pot**, em que vários grupos de origem distinta se encontram num fervoroso contato de assimilação e troca cultural.

3. LEVANTAMENTO E DIAGNÓSTICO

3.1. Histórico da Pesquisa e Caracterização da Área

Em 1977, a Profa. Dra. Maria da Conceição Beltrão apontava para a necessidade de serem efetuadas investigações no Médio São Francisco: “Não havendo no Brasil glaciações quaternárias que forneçam base cronológica, temos que nos apoiar em condições climáticas que possam estar relacionadas com a bem estabelecida cronologia glacial do hemisfério Norte, portanto, há necessidade de se pesquisar no Nordeste e no Médio São Francisco, onde as flutuações climáticas do quaternário são mais evidentes” (BELTRÃO, 1977).

Em setembro de 1982, completou-se o estímulo para que um projeto de pesquisas na região se consubstanciasse, quando chegou ao Setor de Arqueologia do Museu Nacional uma cartilagem fossilizada, identificada como sendo de um gliptodonte (um pseudo tatu gigante), oriunda de Aragoalândia, município de Central.

Convencida de que onde as cartilagens podem ser preservadas, os ossos melhor se preservariam, Maria Beltrão decide iniciar seus estudos na área, nesse mesmo ano.

O Projeto Central (nome dado em referência ao município em que se iniciam os estudos) é elaborado então com os principais objetivos:

- “a) Encontrar evidências de ocupação humana em depósitos do Pleistoceno que contenham ossos fossilizados de animais;

b) Documentar as mudanças culturais e paleoambientais desde o Pleistoceno até os tempos históricos;

c) Interpretar as evidências arqueológicas e paleoambientais em termos da evolução dos ecossistemas dos homens pré-históricos na área” (BELTRÃO *et alli*, 1987).

Atualmente, o Projeto conta com uma equipe interdisciplinar com pesquisadores de várias áreas afins: arqueologia, antropologia, arqueoastronomia, biologia, geologia, paleontologia, museologia. Conta também com uma equipe técnica de fotógrafos e pessoas da região, que foram especializados pela equipe de pesquisadores para os trabalhos de escavação e documentação dos sítios arqueológicos.

Em nível de economia regional, o Projeto vem influenciando ao longo dos anos diretamente e indiretamente na população, com contratações de funcionários fixos e temporários quando nos períodos de pesquisa de campo. E com as políticas de Educação e Turismo do Município.

O Projeto vem tentando incrementar a atividade turística para a região através de palestras nas escolas e utilização dos veículos de comunicação, rádio, jornal e televisão, fazendo com que as comunidades locais, não só a comunidade de Central, perceba a importância do patrimônio cultural que são os sítios arqueológicos e seus entornos.

Seguindo essa linha, o Projeto já criou um Museu Regional no município de Central, com acervo que remonta desde os períodos pré-históricos até a cultura atual. Outros dois projetos de criação de “museus regionais” estão em fase de elaboração: no município de Barreiras e no município de Iraquara, em que pretende-se aproveitar os sítios de arte rupestre num roteiro turístico e exposição.

A pesquisa de campo para esse estudo ocorreu em quatro etapas ao longo de cinco anos (1992 - 1996), sempre na estiagem das chuvas, entre os meses de julho e agosto, em que localizou-se e pesquisou-se setenta sítios com pinturas, um sítio com gravações e um sítio com alinhamentos líticos, distribuídos em vinte e seis municípios do Estado da Bahia.

Esta pesquisa é integrada ao Projeto Central sob a coordenação da Dra. Maria da Conceição Beltrão, contando com recursos do CNPq, FINEP e Governo do Estado da Bahia. Este projeto vem sendo desenvolvido na região do Baixo-Médio São Francisco, incluindo a depressão San-Franciscana e áreas circunvizinhas. A pesquisa arqueológica em geral abrange uma área de cerca de 500 km² onde se situam 243 localidades, entre elas o município de Central, que deu nome ao Projeto e onde se iniciaram as pesquisas em 1982. Os sítios de arte rupestre, em particular, em que demanda unicamente o registro e a documentação desses vestígios pré-históricos, têm sido levado a efeito por todo o Estado da Bahia, compreendendo uma área aproximada de 567.000 km².

Os sítios são encontrados em terras de fazendas, longe dos vilarejos, nas encostas de serras em abrigos, grutas ou em *canyons*. Salvo aqueles próximos ao rio São Francisco, todos os outros encontram-se em regiões de altitudes elevadas, fazendo parte dos contrafortes da Serra Geral de Goiás, da Chapada Diamantina e da Serra Geral da Bahia (planaltos de Conquista, Itiruçu e Maracás).

Essas regiões elevadas assemelham-se às formações geológicas de Minas Gerais e Piauí, que, assim como na Bahia, apresentam elevado número de sítios de arte rupestre, atestando que outrora apresentavam excelentes condições para reprodução da vida, conforme afirma TÖTH (1997 : 191):

"... as formações geológicas marinhas pré-cambrianas, graças a sua geometria tabular, composição físico-química e processos

erosivos específicos, favoreceram um habitat onde diferentes grupos pré-históricos encontraram abundância de suprimentos incluindo água, farta vegetação e caça variada... grupos pleistocênicos encontraram proteção e registraram suas passagens através das pinturas rupestres".

Conforme MOREIRA (1977), o relevo nordestino constitui-se em dois grandes domínios estruturais: o domínio Pré-Cambriano com restos de cobertura sedimentar Paleozóica e Mesozóica e o domínio das bacias sedimentares do Parnaíba e do São Francisco.

O Pré-Cambriano ocupa extensa área que vai do Sul da Bahia ao Estado do Ceará, prolongando-se para o Sudeste do Piauí.

As formações Arqueozóicas e Proterozóicas correspondem ao trecho do escudo exposto, exibindo deformações tectônicas, tais como arqueamentos, abaulamentos, flexuramentos e falhamentos. Estes são capazes de dar origem a blocos solevados ou maciços, ou a depressões tectônicas, onde podem se alojar sedimentos. Em certos casos, no entanto, os sedimentos foram também solevados em função de arqueamentos.

Entre os blocos soerguidos destacam-se na Bahia, o conjunto formado pela Chapada Diamantina, com altitudes que variam entre 1.000 e 2.100 metros, e os blocos falhados que formam os planaltos da Serra Geral da Bahia (Conquista, Itiruçu e Maracás), com altitudes entre 800 e 1.000 metros. Rebaixados entre os blocos soerguidos estendem-se as depressões intermontanas, de altitudes variadas entre 200 e 300 metros, modeladas pelos processos morfogenéticos semi-áridos, no interior das quais os principais rios se instalaram. Entre essas depressões podem ser citadas a do baixo-médio São Francisco, na parte centro-ocidental, e dos rios Itapicuru, Paraguaçu e Contas.

A Chapada Diamantina foi modelada em rochas resistentes, geralmente silicosas, das séries metamórficas Eopaleozóicas e por uma cobertura de rochas Paleozóicas. O conjunto de terras elevadas resulta de uma tectônica Pós-Paleozóica, de arqueamentos e basculamentos de grande raio de curvatura, capazes de ondular as formações Paleozóica.

Nas formações arenítico-quartzíticas de cobertura, os rios entalharam lentamente seus vales, atingindo formações geológicas subjacentes menos resistentes, tais como os calcários da formação Bambuí e gnaisses e micaxistos Pré-Cambrianos.

A Leste da Chapada Diamantina, a encosta do planalto modelada em rochas do Pré-Cambriano, é formada por uma série de planaltos soerguidos, com escarpamentos abruptos e retilíneos. Abaixo dos planaltos mencionados, desenvolvem-se extensas superfícies baixas ocupadas pelos vales, onde correm pequenos cursos d'água.

Para Lester King⁸, segundo MOREIRA (1977 : 22):

“... a superfície elevada do planalto⁹ teria sido modelada no Terciário Antigo, correspondendo ao grande aplainamento que deu origem a superfície sul-americana; os relevos residuais que emergem desta são anteriores, isto é, do Cretácio Superior, e a superfície intermediária, do Terciário Superior. Abaixo dessa, nas áreas de altitudes menores de 500 metros, encontrar-se-ia por toda a encosta baiana o aplanamento correspondente ao ciclo Velhas, do Quaternário”.

⁸ KING, Lester C. A geomorfologia do Brasil Oriental. *Revista Brasileira de Geografia*. Rio de Janeiro : IBGE, 1956. 18(2):145-265.

⁹ Refere-se aos planaltos de Conquista, Maracás e Juaqueara.

A depressão San-Franciscana, estabelecida entre os relevos elevados da Chapada Diamantina a Leste e os chapadões ocidentais a Oeste, ocupa a calha do rio São Francisco. É modelada em rochas da série Bambuí de idade Siluriana, entre as quais sobressaem calcários, ardósias e folhelhos. É constituída, portanto, por terrenos geologicamente mais recentes.

Sua origem tectônica ou afundamento, a par dos climas secos vigorantes na depressão, teria ocasionado a alteração e a deposição do calcário, originando a série Vazantes, formação detrítica areno-argilosa, que recobre grande parte das formações geológicas subjacentes do médio curso do rio São Francisco.

A formação e a conservação da série de Vazantes e de formas residuais como o morro do calcário de Bom Jesus da Lapa atestariam a permanência de climas secos que na área remontaria ao Mioceno.

A Oeste da depressão San-Franciscana, ocorre um conjunto de terras elevadas (500 - 900 metros) denominadas de Chapadão Ocidental ou Serra Geral de Goiás, que se estende do Sul do Maranhão – Piauí até o Norte de Minas Gerais; para Oeste, penetra no Estado de Goiás, onde termina por uma abrupta escarpa.

Esse conjunto de terras, que limita o Estado da Bahia com Goiás, separa as bacias do rio São Francisco, do Tocantins e do Parnaíba. Sua composição geológica é normalmente formada por arenitos e calcários.

Dentro desse conjunto pode-se distinguir dois níveis: um primeiro, mais elevado, que corresponde às camadas do arenito Urucuia, datado do Cretáceo; um segundo nível, talhado nas rochas calcárias e graníticas, pertencentes ao Siluriano e ao Pré-Cambriano.

As últimas modificações desse relevo processou-se com um levantamento

epirogenético, provocando o ciclo erosivo Terciário-Quaternário, responsável pela feição atual da área.

Nas bacias dos rios Preto e Correntes afloram granitos, onde formam-se relevos de colinas arredondadas. No restante da área, dominam os espessos bancos de calcários da série Bambuí (Siluriano).

As cachoeiras como, por exemplo, as do rio Formoso, Arrojado, Éguas, Correntina e do Meio são freqüentes na região e testemunham um levantamento na área.

Devido à presença do calcário, os fenômenos cársticos são numerosos. Grutas ocorrem na região de São Desidério, Coribe, Santa Maria da Vitória e nas serras das Porteira e do Ramalho.

O nível mais baixo corresponde a grande planura formada na chamada série das Vazantes. De formação Quaternária Recente, resulta da ação erosiva provenientes do desgaste das rochas pré-existentes. Estende-se do São Francisco até a borda da Chapada, penetrando pelo vale dos grandes rios.

A geomorfologia dessas áreas descritas, onde encontram-se os sítios de arte rupestre, irá influenciar diretamente no regime climático e na pluviosidade, e conseqüentemente, na cobertura vegetal. As serras e os planaltos, segundo NIMER (1977) tendem a elevar os alísios do Atlântico, que são predominantes. Irão refrigerar mais intensamente as superfícies elevadas dessas regiões, do que as terras baixas encaixadas entre um planalto e outro.

Acerca do território baiano, Edmon Nimer afirma que:

“Como o período seco, sob influência da continentalidade, tende

aumentar do litoral para o interior; como o relevo, embora de altitudes modestas, constitui fator muito importante, e ainda devido à extensão latitudinal, a época de ocorrência e duração do período seco sofre ligeiras variações espaciais, o que empresta a esta área diversas feições” (NIMER, 1977 : 68).

Nessa área, o autor supracitado observa que nas superfícies elevadas e serras, a maior pluviosidade encurta o período seco e que, nos vales semi-protegidos das chuvas, ocorre o contrário, como nas partes mais baixas do vale do São Francisco, onde a seca compreende o Outono-Inverno-Primavera, de Norte a Sul até próximo ao limite de Minas Gerais, semelhante ao vale do alto rio de Contas. Ao contrário, na Chapada Diamantina e nos Planaltos de Conquista, Itiruçu, Jaguaquara e Maracás, onde a seca é sensivelmente mais curta.

AB’SABER (1987) em alusão ao ambiente do espaço nordestino, que teria favorecido a permanência do homem pré-histórico, diz que não devemos pensar esse espaço de maneira generalizada como “espaço de caatinga” ou “espaço seco”, etc., mas que o Nordeste, assim como outras regiões brasileiras, é formado por um conjunto de ecossistemas mais ou menos inóspitos à sobrevivência humana. Nesse contexto, a floresta convive no espaço total, com um ecossistema especial, baseado no seu clima e nas condições hidrológicas locais, com os grandes espaços de caatingas, que por sua vez contém partes de matas de galerias. Então é uma paisagem toda especial, como afirma o autor, em que predomina a caatinga sem deixar de existir massas florestais com toda uma diversidade biológica.

“Então eu interpreto como o primeiro passo da avaliação, das possibilidades dos quadros naturais do Pleistoceno, para grupos humanos de caçadores coletores, em processo de busca de alguns espaços privilegiados, como sendo essa nova interpretação de espaço, visando o espaço geo-ecológico, as

condições hídricas e o potencial da biomassa capaz de ofertar recursos de alimentação para os homens pré-históricos” (AB’SABER, 1987 : 12)

Nesses espaços de vales e serras, portanto, são encontrados os sítios de arte rupestre. A seguir daremos a lista dos municípios com seus respectivos sítios pesquisados, que compõe a análise desta dissertação:

América Dourada (Tocaia Isabel Dias);

Barro Alto (Pedra Pintada, Paredão dos Tapuios);

Cafarnaum (Toca do Pintado);

Central (Riacho Largo, Toca do Sol, Lesma , Mundinho);

Coribe (Morro Furado);

Gentio do Ouro (Capim Grosso);

Iraquara (Gruta do Sol, Lapa da Torrinha I, Lapa da Torrinha II);

Itaguaçu (Lagoa do Saco I, Lagoa do Saco II, Caldeirão);

Ituaçu (Lapa do Bode);

Jequié (Torta);

Jussara (Toca do Urubu I, Toca da Onça, Toca do Urubu II, Toca do Alto);

Manuel Vitorino (Pedra da Figura);

Morro do Chapéu (Pau de Colher, Abrigo do Bichigueiro, Comboio, Toca das Cenas, Motivos Isolados – Dunas e Lajes);

Oliveira dos Brejinhos (Abrigo do Mourão);

Palmas de Monte Alto (Casa de Pedra);

Paratinga (Lapinha, Morro do Mandu, Morro de São Francisco, Siriema, Cachoeira do Maranhãozinho);

Presidente Dutra (Toca dos Tapuios, Toca dos Índios);

Santana (Nossa Senhora de Fátima);

São Deuzidério (Pedras Brilhantes);

Sento Sé (Grotta da Gameleira, Boqueirão das Minas, Riacho das Minas);

Uibaí (Fonte Grande I, Fonte Grande II, Uibaí);

Vitória da Conquista (Pradoso);

Xiquexique (Cosmos, Vacaria, Abrigo do Olho d'Água).

3.2. Metodologia da Pesquisa

3.2.1. Metodologia de Campo e Laboratório

Inicialmente foi realizado um levantamento bibliográfico com o propósito de se obter informações acerca das localizações de sítios de arte rupestre na Bahia – (SAMPAIO, 1918; OTT, 1945 e 1958; CALDERÓN, 1970 e outros s.d.; SCHMITZ, s.d.; PROUS, 1992; BIGARELLA, 1984; BELTRÃO, 1987, 1990a, 1990b).

Além de checarmos as informações recuperadas na bibliografia, procedeu-se sempre nas etapas de campo uma sistemática consulta às comunidades dos Municípios percorridos para obtermos informações acerca de novos sítios. Se não sabiam informar sobre seu próprio Município, referiam-se, por ouvirem falar, de pinturas em outras localidades próximas.

Optou-se por registrar os sítios com filmes diapositivos, utilizando-se o princípio de triangulação ao vizinho mais próximo, da esquerda para a direita, a partir do primeiro conjunto de signos e deste com o segundo conjunto e assim sucessivamente. Cada grupo fotografado recebia uma escala previamente confeccionada para que ficasse suficientemente visível na distância focal escolhida. Se um grupo de sinalações ficasse distante, de forma que não houvesse condição de se tomar sua distância com relação ao último grupo fotografado, esta distância era anotada no “croqui de controle”, que vinha sendo realizado junto às

fotografias. Pode-se conferir um total de 1800 slides realizados em campo.

Em segundo lugar, preencheu-se matrizes de dados para cada sítio, anotando-se a localização, informante, data da pesquisa, técnicas de elaboração dos pictoglfos e contexto ecológico.

Em laboratório por fim, pode-se testar a eficiência desse processo na reconstituição reduzida em 1:10 dos painéis. Através de um projetor adaptado, foi-se projetando os slides cujas escalas eram controladas por uma escala padrão, que exigia maior ou menor distância focal em relação ao papel sobre o qual ia-se copiando as pinturas nas suas cores básicas em vermelho, amarelo, preto e branco - que fora substituído por azul. Ao todo pode-se classificar 3.286 signos. Neste cômputo, no entanto, não foram aproveitados os signos de aparência duvidosa por estarem demais destruídos pelas intempéries, ou por tratarem-se de signos bastante complexos, que exigiriam uma descrição formal. Esses signos se constituíram em torno de 10% do total de signos registrados, que em termos estatísticos, esse número não pode alterar os resultados.

3.2.2 Análise Tipológica

Após a reconstituição dos 50 sítios levantados em campo, conforme descrição acima, procedeu-se a uma organização dos signos para que melhor pudessem ser operacionalizados.

Optou-se por adotar a metodologia descrita por MENDONÇA DE SOUZA *et alli* (1979), na qual insere o conceito de sinalação-tipo entendida como sendo um signo “representativo de um grupo que apresente características comuns que a distinga inequivocamente dos outros”, conforme o autor. Assim um grupo de sinalações-tipo estará inserida na classificação de um motivo. Por exemplo: o motivo círculo permitirá elaborar signos descritos como círculos, círculos concêntricos, círculos secantes, círculos tangentes, círculos preenchidos por pontos, círculo que a partir de seu ponto central é interligados por raios, etc.; motivos antropomórficos, zoomórficos, etc., cujas sinalações-tipo vão tornando-se mais complexas à medida que novos atributos vão sendo conferidos à figura.

A partir dessa metodologia confeccionou-se um *corpus empírico* (tabela de sinalações-tipo – veja na página seguinte) de maneira hierárquica, tanto na horizontal (conjunto de sinalações-tipo) quanto na vertical (conjunto de motivos), e conferida a cada sinalação-tipo um número e uma seqüência de letras de acordo com o motivo ao qual pertençam.

A intenção de se tentar hierarquizar as sinalações-tipo, isto é, dispô-las na tabela de forma que o motivo evolua de sua forma mais simples para formas mais elaboradas, teve apenas o objetivo de facilitar o leitor encontrar a sinalação-tipo que busca, com mais rapidez. Assim, se procuro um signo cujo elemento básico é o ziguezague, recorro na primeira coluna à linha desse motivo. No entanto, qualquer critério que seja adotado para organizar-se uma tabela deste tipo, não afetará a análise, pois os signos, codificados se tornam individuais, apenas

indicando sua presença ou ausência no que se quer verificar.

A primeira providência tomada para essa classificação foi decompor os signos nos seus motivos e agrupando-os em grandes categorias genéricas: abstratos e naturalistas. Dentro de cada categoria destas, procedeu-se em agrupá-los em classes de acordo com seus motivos específicos, por exemplo, classe de pontos, de retas, de círculos, de antropomorfos, de zoomorfos, etc. Por final, tentou-se hierarquizar cada classe à medida que as sinalações-tipo iam-se tornando mais complexas. Por exemplo, a classe de pontos se desdobraria seqüencialmente em ponto isolado, seqüência de pontos, pontos esparsos, círculos de pontos, círculos e círculos de pontos, etc.; reta, retas paralelas, retas perpendiculares, etc.

Os signos agrupados hierarquicamente e codificados passam a ter em suas nomenclaturas, uma classificação que substitui sua descrição formal e, portanto, suscetíveis de serem operacionalizados quando se quer, por exemplo, que sejam dados para uma tabela que deve submeter-se ao tratamento estatístico ou a uma simples verificação matemática de números relativos ou absolutos.

3.2.3. Método Estatístico

Toda análise, que se defronte com um grande número de dados assume características peculiares que torna difícil o trabalho de análise. Por isso é que se recorre ao emprego da estatística como enfatizou UCKO (1987 : 287), como um instrumento para ordenar e agrupar os dados, com uma certa margem de segurança.

Embora necessária, entretanto, a ferramenta estatística não esgota em si a análise e interpretação das manifestações com que o estudioso se depara. Essa colocação vale para qualquer campo do conhecimento científico, mas a sua aplicabilidade é maior em relação ao universo sociocultural. Nesta esfera específica, o grau de confiabilidade na precisão dos testes passíveis de serem empregados é bastante reduzido, uma vez que as variáveis com que se deparam os métodos estatísticos não são universais e sim particularizadas para cada contexto ou situação específica. Assim buscou-se solução interna à própria estatística que não pressuponha o parâmetro da universalidade para os seus testes. Essa solução foi obtida por métodos estatísticos, com menor poder explanatório, mas que aceitem a individualidade dos fenômenos observados, que são chamados de testes não-paramétricos.

Para o presente trabalho, optou-se por uma análise estatística multivariante, já que há uma enorme variedade de dados a serem considerados, e como no processo de agrupamento, onde se deseja obter informações de cada par de sítios, o número de estimativas de medidas de dissimilaridade ou de similaridade é relativamente grande o que torna impraticável o reconhecimento de grupos homogêneos pelo simples exame visual.

Nesse universo de dados numerosos, a comparação por métodos estatísticos que melhor demonstra eficiência para o estudo dos repertórios de signos é o *cluster*

analysis ou análise de agrupamentos. Em se tratando de buscar mensurar a proximidade, distância, equiparação ou similaridade, entre os diferentes repertórios de signos de cada sítio, esse teste apresenta a vantagem de não exigir a inclusão de uma metricidade na observação de seus dados, aceitando-se plenamente o caráter binário de presença-ausência de determinado signo, dentro de um repertório, uma vez que o objetivo do teste não é a verificação do comportamento de um determinado signo em relação ao seu repertório ou outros, e sim do conjunto de signos, independentemente de popularidade ou frequência, com que formam um repertório.

Assim, tendo-se uma matriz binária do tipo:

	+	-
+	A	B
-	C	D

e preenchendo-se a matriz de dados NxM, onde “N” são as linhas dos tipos de signos existentes e “M” as colunas dos sítios considerados, observa-se o repertório existente em cada um dos sítios. A partir daí compara-se cada sítio e seu repertório com todos os demais sítios considerados, utilizando-se assim a matriz binária para efetuar-se as comparações, verificando quais os signos presentes nos dois sítios (A), quais estão presentes somente no primeiro sítios (B), quais estão presentes somente no segundo sítios (C) e aqueles que estão ausentes nos dois sítios (D). Obtendo-se os números correspondentes de “A”, “B”, “C” e “D”, e considerando-se o total “N” resultante da soma de todos os signos de cada repertórios, aplicam-se as fórmulas dos diferentes coeficientes, similaridade, associação, equiparação e distância, de acordo com as necessidades, características e objetivos do trabalho, ou mesmo de acordo com a natureza da amostra.

Existe um número de métodos de agrupamento disponível, dos quais o

pesquisador tem que decidir qual o mais adequado ao seu trabalho, uma vez que as variadas técnicas podem levar a diferentes padrões de agrupamento.

No presente trabalho adotou-se as fórmulas de Hamann $[(a+d)-(b+c)]/(a+b+c+d)$, de Sokal Raiz $((b+c)/(a+b+c+d))$, de Jaccard $a/(a+b+c)$ e um método simples de análise em que consideramos apenas as presenças $(a+c)/(a+b+c+d)$. Além destas fórmulas terem apresentado resultados satisfatórios para a natureza dos dados, possuem características peculiares, por se tratarem de coeficientes de oposição, propiciando assim uma contrastibilidade dos resultados obtidos, podendo-se com isso melhor controlar-se os resultados. A comparação e soma de A, B, C, D dos sítios foi feita com o software “DBASE IV”. Para o cálculo dos coeficientes utilizamos o programa EXCEL da Microsoft. Na verificação do *cluster analysis* foi utilizado o software “GENES”, criado pelo Professor Cosme Damião CRUZ (1997) da Universidade Federal de Viçosa – Minas Gerais.

3.3. ANÁLISE DOS DADOS

3.3.1. Análise Estilística

Após a individual análise qualitativa dos sítios, baseada em critérios descritivos e formais das temáticas observadas *in situ* (PESSIS e GUIDON, 1992), podemos enquadrá-los nas Tradições Estilísticas Planalto, Nordeste, São Francisco e Cosmológica, conforme já descritas anteriormente.

Essa classificação foi possível observando-se no conjunto a composição dos signos e suas formas de apresentação, de acordo com o modelo elaborado por MENDONÇA DE SOUZA *et alli* (1979), para preenchimento da Matriz para Sítios-Sinalações, cujas chaves genérica para os principais campos são:

MODALIDADE	ARTE RUPESTRE (parietal)	PETROGLIFO PCTOGLIFO PETROGLIFO COM INDUTO PCTOG. COM CONTORNO GRAVADO
	ARTE MOBILIAR	
TÉCNICA DE ELABORAÇÃO DO PICTOGLIFO	PINTURA	MONOCROMIA POLICROMIA
	GRAFITO	
	IMPRESSÃO	PALMAR PLANTAR DIGITAL CARIMBO
	ASPERSÃO	POSITIVA NEGATIVA

REPRESENTAÇÃO	REALISTA ESTILIZADA ESQUEMÁTICA EXPRESSIONISTA	TIPO DE PERSPECTIVA
TRATAMENTO	PUNTIFORME LINEAR CONTÍNUO LINEAR DESCONTÍNUO (tracejado) LINEAR CHEIO SILHUETA (cavo)	
EQUILÍBRIO	ESTÁTICO DINÂMICO	
MOTIVOS ABSTRATOS	GEOMÉTRICOS LIVRES	PONTOS RETAS CURVAS CÍRCULOS TRIÂNGULOS ESPIRAIS CÍRCULOS E RETAS CÍRCULOS, RETÂNGULOS, PONTOS ETC. NECESSITAM DESCRIÇÃO FORMAL
MOTIVOS FIGURATIVOS	CULTURAIIS NATURALISTAS	CULTURA MATERIAL (adorno, arma, etc) NARRAÇÃO (cenas, ideografia, etc) ANTROPOMORFOS ZOOMORFOS FITOMORFOS GEOMORFOS ASTRONÔMICOS ETC.

Na análise estilística, procuramos agrupar os sítios pesquisados, a partir de seu conteúdo sígnico, isto é, do repertório de signos que compõe o sítio, considerando-se suas características, que a *priori* melhor os identificasse e permitisse aproximar com segurança às tradições estilísticas já descritas na bibliografia brasileira.

Os sítios foram agrupados de acordo com a temática vista no conjunto, que mais os aproximassem de uma determinada tradição cultural:

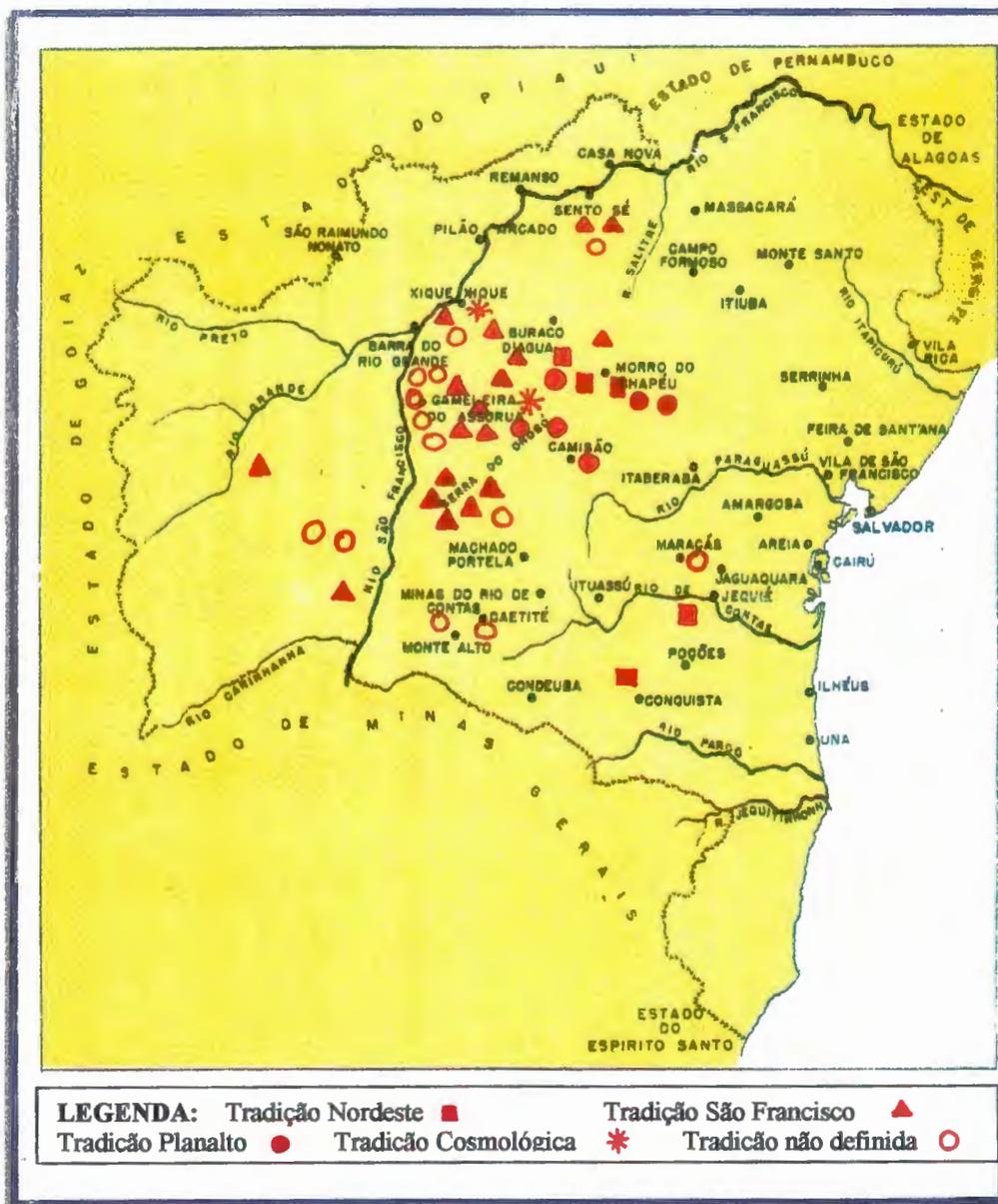
TRADIÇÃO	SÍTIO¹⁰	MUNICÍPIO
<u>Nordeste</u>	Pradoso Pedra da Figura Tocaia Isabel Dias Toca das Cenas Motivos Isolados	Vitória da Conquista Manuel Vitorino América Dourada Morro do Chapéu Morro do Chapéu
<u>São Francisco</u>	Fonte Grande I Fonte Grande II Uibaí Caldeirão Capim Grosso Toca dos Tapuios Toca dos Índios Riacho Largo Morro Furado Gruta das Pedras Brilhantes Morro do Mandu Morro da Siriema Morro de São Francisco Cach. Do Maranhãozinho Lapinha Fazenda Pau de Colher Riacho das Minas Grotta da Gameleira Boqueirão das Minas Vacaria	Uibaí Uibaí Uibaí Gentio do Ouro Gentio do Ouro Presidente Dutra Presidente Dutra Central Coribe São Desidério Paratinga Paratinga Paratinga Paratinga Paratinga Morro do Chapéu Sento Sé Sento Sé Sento Sé Xiquexique
<u>Planalto</u>	Lapa da Turrinha I Lapa da Turrinha II Abrigo do Bichigueiro Pedra Pintada	Iraquara Iraquara Morro do Chapéu Barro Alto
<u>Cosmológica</u>	Toca do Cosmo Gruta do Sol	Xiquexique Iraquara

Outros sítios não foram inseridos na classificação geral de tradições culturais por não apresentarem elementos significativos que viessem a levantar dúvidas

10. Os sítios foram denominados como o lugar ou o próprio sítio é conhecido pelas comunidades locais.

quanto à filiação, ou porque possuíam número pequeno de signos e estes também não se enquadraram na descrição formal de uma tradição cultural já estabelecida.

O mapa abaixo localiza os sítios, dando-nos a idéia da distribuição espacial das tradições culturais definidas e dos sítios ainda não classificados, ou de uma “tradição cultural não definida”.



A seguir teceremos algumas considerações a respeito dos sítios não classificados dentro de uma tradição cultural:

1. Existe certa similaridade com relação a presença de determinados signos mais elaborados, isto é, que não são signos universais, simples - círculos por exemplo, mas de combinações de atributos básicos, como círculos e pontos, conjunto de signos que denotam ação (cenias), etc. Verificam-se essas similaridades entre os sítios Toca do Pintado e Comboio como também entre os sítios Toca do Urubu I, Urubu II e Toca da Onça.

2. O sítio Toca dos Índios apresenta diversos signos característicos da Tradição São Francisco, porém, estes não se sobrepõem aos demais signos que são estranhos a essa Tradição para podermos conferir-lhe dois momentos culturais; assim como um equilíbrio em termos quantitativos do uso da cor branca e da cor vermelha, ainda não descrito para a Tradição São Francisco em outras regiões, para que possamos considerar como uma variedade estilística da região. Ainda que SEDA *et alli* (1977) em seu estudo sobre o sítio Boqueirão do Soberbo (Município de Varzelândia, MG) tenha verificado pinturas em branco correspondendo ao último período das quatro variações estilísticas da Tradição São Francisco, dividindo quantitativamente com o amarelo e o preto em relação a predominância da cor vermelha (40%).

3. Os sítios Nossa Senhora de Fátima, Pedra Escrita, Toca do Sol, Toca da Lesma, Lapa do Bode, Abrigo do Olho d'Água, Lagoa do Saco I, Lagoa do Saco II, Abrigo do Mourão e Casa da Pedra não se enquadram em nenhuma Tradição, embora sejam constituídos de signos que são freqüentemente encontrados em todas as tradições, mas, já enfatizado, não possuem elementos decisivos para que possamos classificá-los. Consideramos, em princípio, como sítios de tradição estilística não definida.

4. O sítio da Torta é o único que apresenta signos não encontrados em qualquer outro sítio e, conseqüentemente, não se enquadra em quaisquer das tradições já definidas. É oportuno que se observe, embora estamos longe de propor uma filiação, que esses pictóglifos encontram-se nas mediações de uma antiga aldeia tupiguarani, com cerâmicas típicas desta Tradição, machados semilunares, tembetás de nefrite e

enterramentos secundários que foram encontrados por moradores locais.

5. O sítio Toca do Alto apresenta significativa quantidade de mãos (50% do total das sinalações), cujas técnicas de elaboração foram do tipo de impressões palmares, carimbos e elaboradas tecnicamente por pintura. Impressões de mãos são frequentes em outros sítios do Estado da Bahia filiados a uma tradição cultural, mas esse sítio em particular, carece de elementos suficientes para que possamos enquadrá-lo em alguma tradição cultural.

6. Dado às semelhanças na técnica de elaboração das pinturas, predominância da cor branca e motivos estilísticos, podemos associar os sítios Toca da Esperança (não analisado neste trabalho, pois a maior parte do registro fotográfico danificou-se na última etapa de campo), Toca da Lesma, Toca do Sol e Lagoa do Saco II (ver anexos), em um estilo exclusivo, que denominamos Estilo Serra Preta, no entanto, sem filiar-mos a nenhuma tradição cultural.

As tradições rupestres do Estado da Bahia apresentam algumas particularidades, comparadas ao quadro geral da arte rupestre brasileira. Assim como André Prous verifica ‘variedades’ na Tradição Nordeste de Minas Gerais com relação à esta Tradição descrita por Niède Guidon para o Estado do Piauí, também podemos observar variedades na Tradição Nordeste da Bahia com relação a esta Tradição no Piauí, e da mesma forma encontramos ‘variedades’ na Tradição São Francisco com relação ao que foi descrito por André Prous para o Estado de Minas Gerais. Tratam-se então de “inovações temáticas” (cf. PESSIS e GUIDON, 1992 : 21), evoluídas em ambientes e/ou épocas diferentes.

Consideramos previsível que essas particularidades regionais existam dentro de uma tradição cultural, pois sabe-se que os autores dessas representações migravam constantemente de uma região à outra, reconhecendo e tendo que se adaptarem a variados micro-ambientes do ecossistema de caatinga e de cerrado – caso das populações do Norte de Minas Gerais e da região nordestina. Além dos recursos naturais e da paisagem terem influenciado na economia e no *modus*

vivendi desses grupos, devemos considerar o contato interétnico ao acaso ou propositadamente planejado para as guerras, no cumprimento dos ritos de iniciação ou ocupação de territórios, ou mesmo para estabelecimento de trocas materiais.

PESSIS e GUIDON (1992) chamam atenção a essas “variedades estilísticas”, que poderiam ser comparáveis a famílias lingüísticas, no interior das quais as línguas evoluem. Enfatizam que a escavação arqueológica poderia fazer-nos entender se essas variedades ocorrem de maneira “gradual e endógena ou se resulta de influências exteriores; se elas se produzem de maneira isoladas ou se são acompanhadas de modificações de outros componentes da cultura material” (PESSIS e GUIDON, op. cit. : 21).

Com exceção da Tradição Cosmológica, única até então descrita para o território brasileiro, não encontramos, na Bahia, sítios com as mesmas características de representação dos pólos principais nos quais foram definidas suas tradições. Outro fato, que se soma às características particulares que envolvem os sítios do território baiano, é a quase ausência de sobreposições de pinturas e quando ocorre não é significativo no cômputo geral do sítio. Se isso fosse freqüente, como é comum em outras regiões, poderíamos facilmente separar uma tradição ou um estilo de outro, conferindo inclusive datações relativas a essas culturas.

Ao considerarmos as reflexões acima, estamos inferindo a idéia de que a Bahia se constituiu um **melting pot**, um epicentro de “troca de interesses culturais”. Com isso, podemos também inferir que tendo a Tradição São Francisco seu foco principal no Estado de Minas Gerais (há referências, segundo PROUS |1992 : 525| da sua presença no Mato Grosso e no vale do Moski na Bolívia) esta migrou para o interior de Goiás (SCHMITZ *et alli*, 1986 : 329) e da Bahia. Por sua vez, a Tradição Nordeste, que tem sua maior expressão no Estado do Piauí, migrou para os Estados adjacentes, descendo pela Bahia, chegando aos Estados de Goiás

(SCHMITZ, op. cit.) e Minas Gerais (PROUS, op. cit.), o que justifica terem os sítios de arte rupestre da Bahia elementos incorporados ao seu repertório signico de várias tradições culturais. Corrobora a esta análise, as escavações realizadas no sítio “Cemitério do Caboclo”, conforme BELTRÃO, AZEVEDO NETTO e AMORIM (1995-96 : 80), em que filiam a cerâmica deste sítio acampamento ao horizonte cultural Aratu-Sapucaí, característica das regiões de Goiás e Minas Gerais. Também Lígia Zaroni (com. pessoal) afirma que a cerâmica encontrada nas escavações de grutas no município de Central, Bahia, pertence à Tradição Una, também vista nos Estados de Minas Gerais, Goiás e Tocantins.

3.3.3.1. Referências Anteriores e Algumas Considerações

Conforme MARTIN (1997 : 273), o sítio Riacho Largo (figura 14 – a) apresenta cena de caça (única) que se assemelha as cenas de caça da subtradição Várzea Grande em São Raimundo Nonato, PI (b – c), e à subtradição Seridó em Carnaúba dos Dantas, RN (d), ambas pertencentes à Tradição Nordeste, onde a característica principal dessas cenas é o exagero no tamanho dos animais em relação aos antropomorfos que os rodeiam portando armas de caça. No entanto, sem deixarmos de registrar esta observação, classificamos o sítio Riacho Largo como filiado à Tradição São Francisco por apresentar quase em sua totalidade motivos característicos dessa Tradição Cultural. Ainda, segundo a autora (op. cit.: 274), foram identificadas cenas que envolvem antropomorfos, inseridas na Tradição Nordeste no município de Lençóis, na Bahia, semelhantes às cenas encontradas em São Raimundo Nonato, PI, e Carnaúba dos Dantas, RN. Identifica também as pinturas do Boqueirão do Veado (figura 15) no município de Central, BA, como pertencentes à mesma Tradição.

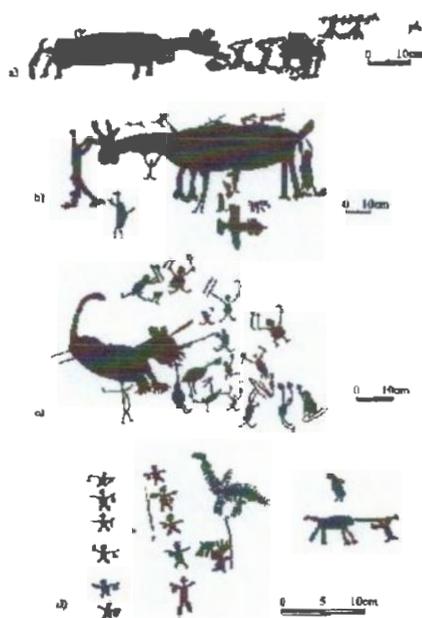


Figura 14. (a) RIACHO LARGO, Central. Imagem: MARTIN, 1997 : 273)



Figura 15. BOQUEIRÃO DOS VEADOS, Central. Imagem: MARTIN (1997 : 274)

Pedro Ignácio Schmitz (1984 : 7) identificou motivos característicos da Tradição São Francisco no Município de Coribe, BA (figura 16), semelhantes aos que registramos para a mesma região como filiados à mesma Tradição Cultural (ver anexos).

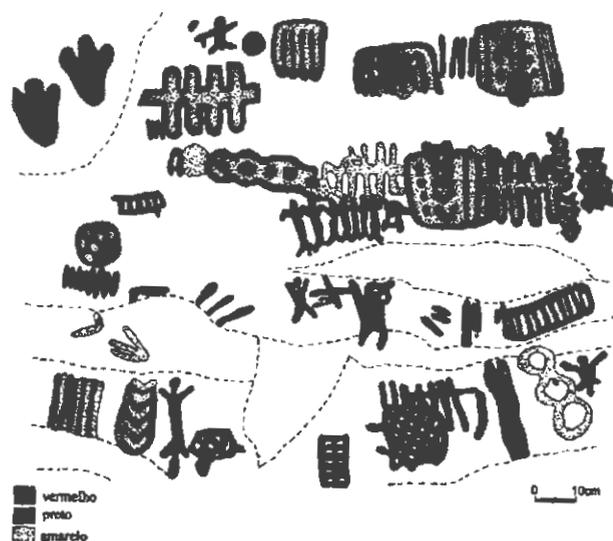


Figura 16. Coribe, Ba. Imagem: MARTIN (1997 : 290)

SCHMITZ (s.d.) divulgou na revista Ciência Hoje um painel pintado nas grutas calcárias próximas ao rio Correntina, no Município de Correntina, BA (figura 17), fronteiro ao Estado de Goiás, semelhante às pinturas da subtradição Várzea Grande do Município de Carnaúba dos Dantas, RN.



Figura 17. CORRENTINA, BA. Imagem: MARTIN (1997 : 262)

A Tradição Agreste, citada por MARTIN (1997 : 287) como presente na região do município de Sobradinho, na Chapada Diamantina e na Depressão San-Franciscana, no Estado da Bahia, entendemos, que a partir da descrição formal e das estampas publicadas na bibliografia brasileira, esta Tradição deve ser melhor estudada, fato pelo qual não a consideramos dentro da área pesquisada, embora que ‘bonecões’ pintados toscamente em vermelho, ou mesmo criteriosamente mais elaborado, aves em preto com as asas estendidas, mãos em positivo, grandes geométricos isolados, descrito como característico da Tradição Agreste são encontrados em alguns sítios que pesquisamos como os sítios da Toca do Pintado, Pictoglifos da Gameleira, Motivos Isolados de Morro do Chapéu e Pictoglifos de Uibai, entre outros. Porém em nenhum caso observado, podemos verificar sobreposição que caracterizaria esta Tradição compartilhando o mesmo espaço com as tradições definidas nesses sítios.

André PROUS (1992 : 525) coloca igualmente esta dúvida e levanta a hipótese de tratar-se de uma mistura, nos mesmos sítios, de “grafismos”¹¹ de duas Tradições, a Nordeste e a São Francisco, provavelmente pintadas em épocas diferentes.

¹¹ Grafismos – termo que tem sido utilizado como sinônimo de arte rupestre ou sinalação rupestre. (MENDONÇA DE SOUZA, 1977)

3.3.2. Análise dos signos

Quando se pretende conceituar o “signo”, normalmente se coloca a definição generalizadora de Peirce: “Signo é alguma coisa que representa algo para alguém”. Conforme observou SANTAELLA (1995 : 23) esta definição não ajuda a estabelecermos um rigor teórico à descrição formal de um fenômeno *in abstracto*, porém:

“Indicando o caráter inessencial da palavra ‘alguém’, apontam para o caráter mais essencial de um enquadramento lógico que se instaura entre três termos (signo-objeto-interpretante) e que põe em destaque as relações de determinação (do signo pelo objeto e do interpretante pelo signo).”

Qualquer coisa que possa ser observada, sentida, imaginada... pode ser um signo, desde que possa ser explicado, que comporte um significado.

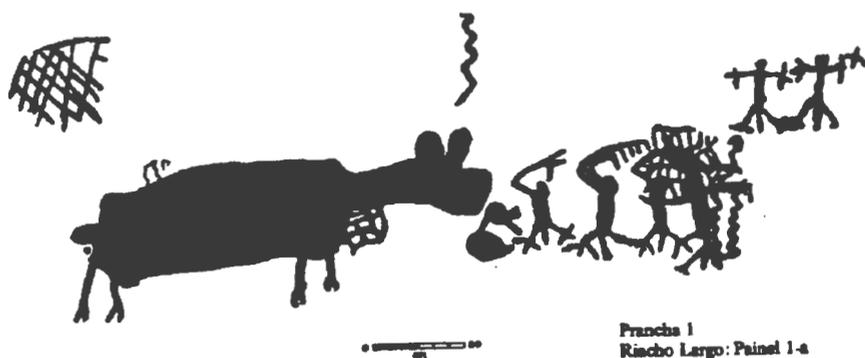
O que nos importa neste trabalho é analisar o signo num "sistema estético" e em relação com o objeto dinâmico, o seu papel de interlocutor entre o significante e o significado – o signo ícone, índice e símbolo – que pode ser respectivamente: o signo em si mesmo, querer demonstrar tal como se apresenta; querer se colocar no lugar do objeto e signo como representação para o interpretante.

"Sistema estético" foi definido por Lux Vidal, que ressalta a importância de um

signo em relação a outro no conjunto iconográfico de um sítio, e no conjunto dos sítios entre si, citando a definição consagrada de Lévi-Strauss:

"não se pode entender um fenômeno se não se definiu antes o conjunto ao qual pertence. Não se pode isolar arbitrariamente certos elementos de uma estrutura global, que deve ser tratada como tal. Define-se todo elemento do sistema em função de sua relação com os outros elementos" (In: VIDAL, 1992 : 282).

Na análise da arte rupestre da Bahia, podemos evidenciar a existência de signos ícones quando nos defrontamos com cenas de caça, com um grupo de seres humanos abatendo um animal com armas. Mesmo assim devemos nos preocupar, como no caso do exemplo abaixo, que parece intrínseco um caráter simbólico na representação, dado ao exagero proporcional do tamanho do corpo do animal em relação aos antropomorfos, conforme podemos observar no exemplo abaixo.



Francha 1
Riacho Largo: Painel 1-a

RIACHO LARGO (município de Central, BA)

Os signos índices, por outro lado, tornam-se bastante difíceis de serem verificados na arte rupestre, uma vez que estes dependem exclusivamente de seu caráter interpretante, e, considerando-se que estamos trabalhando com culturas pretéritas, culturas que não mais estão aqui para explicar o fundamento desses signos, também não o faremos, pois cairíamos no reducionismo etnocêntrico, que sob nenhuma hipótese pode fazer parte da natureza científica da Antropologia. Os signos índices inferem categorias que, como afirma Peirce “só pelo uso... que podemos tornar patentes se estamos lidando com o mundo real ou o mundo dos conceitos, ou o mundo das construções matemáticas”. Por outro lado também, devemos perceber que é impossível encontrar qualquer signo completamente destituído de qualidade indicial. Assim um signo ícone e um signo símbolo pode apresentar-se com características indiciais.

Entender que a partir de uma definição genuína, o signo índice quer representar uma idéia outra à da sua própria forma de apresentação, levando a conclusão que os signos poderão transitar da forma icônica à representação simbólica, daí não pretendermos discutir sua natureza no conjunto das representações rupestres.

O signo símbolo, por sua vez, passa a ser objeto maior deste estudo, em que se observou três principais questões:

1. A proporção de signos abstratos no cômputo dos sítios analisados somou 76.7% do total de signos.
2. Os signos naturalistas, que se caracterizam mais como signos icônicos não entraram na análise, pois, em princípio, parecem querer representar a natureza ou cenas do cotidiano.
3. O signo símbolo que se generaliza na lei, na regra, no hábito ou convenção de que ele é portador, cuja função dependerá precisamente dessa lei ou regra que determinará seu interpretante, passa a compor o rol de signos analisados.

Dessa forma, considerando-se o percentual significativo de signos abstratos em relação aos naturalistas, que esses signos repetem-se por vários sítios arqueológicos, distantes espacialmente entre si, induz-nos a concluir que representam alguma idéia que não está explícita na natureza de suas formas de representação, como acontece com nos motivos figurativos.

Assim buscou-se numa análise qualitativa e quantitativa, a partir da tabela do “corpus empírico” de sinalações-tipo, a construção de uma tabela de sinalações-tipo retiradas do conjunto de sítios, àquelas que apresentaram-se repetitivas com incidência em pelo menos cinco (número eleito) sítios arqueológicos.

Se os signos não foram compostos aleatoriamente, sem nenhuma previsão de seu conteúdo, precisaram se repetir para ter um significado ao homem pré-histórico. Partindo-se do princípio que o signo símbolo se baseia na generalidade da lei, da regra, do hábito ou convenção justifica-se, então, a repetitividade e podemos concluir que sejam signos símbolos.

Na tabela de **sinalações-tipo com incidência no conjunto de sítios > 5**, podemos visualizar esses signos. Talvez alguns possam ser considerados como demasiadamente simples para que não pudessem ser produzidos aleatoriamente pelo simples ato de desenhar, como um círculo, pontos esparsos, retas, triângulos, aliás formas básicas da geometria. Porém, devemos atentar que outras formas mais elaboradas foram repetidas em diversos sítios como o GAD 08, GAE 08, GAE 23, GBA 03, GBB 02, GBB 10, GBC 08, GBC 09, GBC 40, GCA 01, GCA 03, GCA 04, GCA 13, GCA 15, GEA 00, GEA 01.

3.3.3. Análise Estatística

Como foi explicado no capítulo 3.2.3, analisou-se o conjunto de sítios através de estatísticos de *cluster analysis* ou método de agrupamentos.

No processo de agrupamento é desejável ter informações relativas a cada par de sítios, conseguido com o banco de dados em que $x_1:y_2; x_1:y_3... x_1: y_{50}; x_2:y_3... x_{49}:y_{50}$. O número de estimativas de medidas de similaridade torna-se relativamente grande, 1.735 casos, o que torna impraticável o reconhecimento de grupos homogêneos pelo simples exame visual daquelas estimativas. Sobre estes resultados aplicou-se as fórmulas de Sokal, Hamman, Jaccard e simples.

Os índices conseguidos no cálculo das fórmulas foram analisados pelo método de otimização proposto por Tocher⁷, citado por RAO (1952), em que deriva um resultado pela partição do conjunto em subgrupos não-vazios, e mutuamente exclusivos por meio da maximização ou minimização de alguma medida preestabelecida – *cluster*.

Assim, os coeficientes de similaridade arranjados na forma de uma matriz de dados (ver pagina 103) foram analisados no programa GENES desenvolvido por CRUZ (1997), originando respostas que variaram entre 30 a 40 agrupamentos, de um total de 50 sítios (ver pagina 104).

⁷ No método de Tocher adota-se o critério de que a média das medidas de dissimilaridade dentro de cada grupo deve ser menor que as distâncias médias em quaisquer grupo.

Ao decidirmos aplicar o método de *cluster analysis* pretendíamos agrupar os sítios semelhantes, de modo que o método pudesse vir a ser adotado mais abrangentemente na arte rupestre.

Teoricamente é viável o uso deste método na arte rupestre, uma vez que grupos étnicos de uma mesma origem cultural tendem a reproduzir o conteúdo de suas culturas de forma semelhante. Reportando essa idéia para o sítio de arte rupestre, obteremos *clusters* de sítios, calculados do repertório de sinalações-tipo dos sítios comparados entre si.

Esse método já foi aplicado com sucesso para diferentes materiais arqueológicos: cerâmica kaingang do Paraná pela arqueóloga Arminda Mendonça de Souza (com. pessoal); por David CLARK (1997 : 615) para tipos de adereços de bronze encontrados em cemitério pré-histórico na Inglaterra. Também fora amplamente discutido para a arqueologia como podemos ver nas discussões teóricas sobre a aplicação deste método para artefatos arqueológicos por ORTON (1980) e nas discussões sobre os métodos de validação em arqueologia por ALDENDERFER (1982).

Nessa fase de análise, precisamos “validar” os resultados para que pudéssemos interpretar os resultados. A validação, portanto, se bem definida ao propósito da análise e ao método cujos acessos de compatibilidade proceda uma solução quantitativa, deve também proceder a uma perspectiva teórica particular para que surja efeito, não ao que é esperado, mas ao que define verdadeiramente a amostra em jogo.

Como já foi esclarecido na análise estilística, conseguimos classificar os sítios em 4 grupos culturais distintos, quando consideramos os elementos mais significativos que pudessem ser comparados com as Tradições Culturais já descritas na literatura arqueológica brasileira, e um grupo que não se enquadrrou

em nenhuma dessas tradições, mas que denotam estilos particulares, talvez de uma nova tradição cultural ainda não definida.

Assim, o resultado *cluster* simplificado a análise, pelo método de validação, torna evidente um **melting pot** na arte rupestre do conjunto de sítios analisados, quando pudemos observar uma média de 35 agrupamentos. Isto demonstra que os signos se misturam entre os sítios, ou melhor, são comuns dentro do universo analisado, e apontam duas alternativas aceitas como explicação que não se contradizem; trata-se de uma única coisa que a grosso modo, apresenta-se homogênea ou grupos distintos, tantos quantos forem os números dentro do universo. Na verdade uma hipótese não invalida a outra, que foi o sentido que o *cluster* quis dar ao universo dos sítios analisados

ak	al	am	an	ao	ap	aq	ar	as	at	av	aw	ax	ay	az	ba	bb	bc	
8873	0,7676	0,5352	0,7394	0,8338	0,7112	0,7816	0,845	0,8028	0,7394	0,8056	0,7957	0,5704	0,8169	0,8661	0,9084	0,8591	0,4859	0,7323
8309	0,7253	0,5915	0,8549	0,676	0,7535	0,7535	0,7605	0,7464	0,7253	0,8478	0,7957	0,6267	0,7887	0,8098	0,8239	0,8309	0,5422	0,6619
8239	0,7605	0,5281	0,7464	0,6267	0,8901	0,7605	0,8098	0,7819	0,7323	0,6267	0,7746	0,5492	0,7535	0,8169	0,845	0,8521	0,5211	0,669
9084	0,8028	0,5704	0,7464	0,6549	0,7183	0,7887	0,8661	0,8521	0,7605	0,8126	0,8309	0,5915	0,8521	0,9154	0,9436	0,8943	0,5211	0,7112
7394	0,7042	0,4859	0,6901	0,5845	0,676	0,7042	0,7394	0,6971	0,676	0,5985	0,7323	0,5352	0,7112	0,7605	0,7605	0,7253	0,4647	0,6408
8802	0,7464	0,5422	0,7042	0,6408	0,676	0,7323	0,8098	0,7957	0,7323	0,5563	0,7605	0,5774	0,8098	0,8732	0,9154	0,8239	0,4929	0,6549
8802	0,7605	0,5845	0,6901	0,6549	0,7183	0,7746	0,838	0,8239	0,7464	0,6408	0,8028	0,6056	0,8239	0,8873	0,9014	0,838	0,5633	0,6971
845	0,7535	0,6197	0,7112	0,6338	0,6971	0,7535	0,8028	0,7605	0,7253	0,6338	0,7816	0,6126	0,7746	0,8521	0,838	0,8309	0,5	0,676
7816	0,7183	0,5985	0,6619	0,6267	0,7042	0,7464	0,7816	0,7394	0,676	0,6126	0,7887	0,5774	0,7676	0,7746	0,8169	0,8239	0,4929	0,6971
9154	0,7816	0,5774	0,7394	0,6619	0,7394	0,7957	0,8873	0,8732	0,7253	0,6197	0,838	0,5985	0,8732	0,9225	0,9507	0,8873	0,5281	0,7183
7957	0,7464	0,5704	0,676	0,6126	0,6901	0,7183	0,7957	0,7394	0,676	0,5704	0,7887	0,5774	0,7816	0,8309	0,8309	0,7957	0,4929	0,6549
8028	0,7394	0,5492	0,7394	0,5915	0,7535	0,7535	0,8309	0,7746	0,683	0,6338	0,7816	0,5845	0,7605	0,7957	0,838	0,7887	0,5	0,6619
8521	0,8028	0,5845	0,7183	0,6408	0,6901	0,7605	0,8239	0,838	0,7183	0,5845	0,8169	0,5774	0,8239	0,8732	0,8873	0,8661	0,5492	0,669
7887	0,7112	0,5352	0,6549	0,6619	0,7112	0,7253	0,7605	0,7746	0,683	0,6197	0,7676	0,5845	0,7323	0,7957	0,8239	0,8169	0,5	0,6901
7112	0,676	0,5422	0,6056	0,5563	0,6478	0,6901	0,683	0,6408	0,676	0,5422	0,676	0,507	0,6126	0,676	0,7042	0,7112	0,4647	0,6267
8661	0,7746	0,5845	0,7183	0,683	0,7605	0,8169	0,8521	0,8239	0,7464	0,6267	0,845	0,5915	0,8239	0,9014	0,9014	0,8802	0,5211	0,683
8521	0,7323	0,5422	0,6901	0,6267	0,6901	0,7605	0,8098	0,7816	0,7042	0,5704	0,7887	0,6197	0,7957	0,8591	0,8873	0,838	0,507	0,683
838	0,7464	0,5422	0,7042	0,6267	0,6478	0,7042	0,7816	0,7957	0,6901	0,5845	0,7605	0,5774	0,7816	0,845	0,8732	0,8239	0,5492	0,669
7605	0,7112	0,5211	0,6408	0,5774	0,6267	0,7253	0,7183	0,6901	0,6126	0,5774	0,7112	0,5	0,6901	0,7676	0,7676	0,7464	0,4718	0,8197
8802	0,7746	0,5563	0,7323	0,6408	0,7183	0,7746	0,838	0,8098	0,7323	0,5985	0,7887	0,6056	0,838	0,8732	0,9014	0,8521	0,5211	0,683
8521	0,7605	0,5422	0,7183	0,6408	0,7323	0,7605	0,8521	0,8098	0,7323	0,6267	0,8028	0,5915	0,7676	0,845	0,8873	0,838	0,5211	0,669
8732	0,7535	0,5352	0,7676	0,6338	0,7394	0,7676	0,845	0,8169	0,7253	0,6056	0,7816	0,5985	0,8028	0,8661	0,9084	0,8169	0,4719	0,6619
8873	0,7535	0,5633	0,6971	0,6197	0,683	0,7253	0,8309	0,845	0,7112	0,5774	0,7816	0,5422	0,8309	0,8802	0,9366	0,8309	0,5	0,676
8802	0,7323	0,514	0,7042	0,6126	0,6619	0,7183	0,8098	0,7957	0,7323	0,5563	0,7605	0,5774	0,7957	0,8732	0,9154	0,838	0,4929	0,669
9014	0,8098	0,5633	0,7394	0,6619	0,7253	0,7816	0,8591	0,845	0,7394	0,8056	0,838	0,6126	0,8591	0,9366	0,9366	0,8873	0,5281	0,7042
8309	0,7253	0,5492	0,7112	0,6619	0,6971	0,7394	0,7887	0,7887	0,7112	0,6197	0,7676	0,6126	0,7323	0,8239	0,838	0,8309	0,5	0,6338
6549	0,6619	0,5281	0,5774	0,5845	0,6478	0,8169	0,669	0,683	0,6197	0,6126	0,6901	0,5492	0,6408	0,676	0,7042	0,7112	0,507	0,5563
7605	0,6971	0,5492	0,6126	0,5915	0,669	0,669	0,7605	0,7042	0,6267	0,5633	0,7816	0,5704	0,7605	0,7957	0,7816	0,7605	0,5704	0,6478
9366	0,7746	0,5422	0,7323	0,6408	0,7042	0,7746	0,8661	0,8521	0,7464	0,5845	0,8169	0,5774	0,8661	0,9295	0,9718	0,8802	0,507	0,6971
6126	0,5774	0,514	0,507	0,4718	0,5633	0,5492	0,6126	0,5845	0,5352	0,5281	0,5915	0,5211	0,5845	0,6056	0,6338	0,6126	0,4366	0,5704
9154	0,7676	0,5352	0,7253	0,6197	0,7253	0,7676	0,8591	0,8309	0,7535	0,5915	0,8098	0,5845	0,8309	0,9084	0,9507	0,8732	0,5	0,7042
8309	0,6971	0,5211	0,669	0,5915	0,6408	0,7253	0,7746	0,8028	0,669	0,5633	0,7394	0,5	0,7746	0,8098	0,8521	0,7887	0,4718	0,6338
1	0,7394	0,5492	0,7253	0,6197	0,6971	0,7676	0,845	0,8169	0,7535	0,5915	0,8098	0,5704	0,8169	0,8802	0,9225	0,845	0,514	0,676
	1	0,5704	0,676	0,6267	0,6619	0,6901	0,7394	0,7394	0,7183	0,6126	0,7464	0,5633	0,7112	0,7887	0,7746	0,7816	0,5633	0,669
		1	0,4718	0,5352	0,5281	0,5563	0,5492	0,5352	0,5	0,507	0,6126	0,6126	0,507	0,5563	0,5563	0,6056	0,514	0,507
			1	0,5281	0,6338	0,676	0,7253	0,6971	0,6338	0,6126	0,7042	0,5211	0,6549	0,7042	0,7323	0,7112	0,3943	0,5281
				1	0,6126	0,6267	0,5774	0,6197	0,5704	0,5915	0,6267	0,5563	0,5774	0,6971	0,6549	0,6619	0,4718	0,5492
					1	0,7042	0,7253	0,6549	0,6619	0,6126	0,7746	0,5915	0,669	0,7042	0,7183	0,7112	0,4647	0,6549
						1	0,7535	0,7253	0,6478	0,6408	0,7605	0,5915	0,6971	0,7605	0,7746	0,8098	0,4788	0,6408
							1	8169	0,6971	0,6338	0,838	0,5704	0,8028	0,838	0,8661	0,8309	0,5	0,676
								1	0,6408	0,5915	0,7535	0,5281	0,7605	0,8098	0,8661	0,7887	0,4577	0,6338
									1	0,5845	0,6901	0,5352	0,669	0,7464	0,7323	0,7394	0,507	0,6126
										1	0,6549	0,5845	0,5492	0,6126	0,5985	0,6338	0,4295	0,5492
											1	0,6338	0,7676	0,8169	0,8169	0,838	0,5774	0,669
												1	0,5422	0,6056	0,5774	0,6126	0,5211	0,5
													1	0,8239	0,838	0,7887	0,4859	0,6619
														1	0,9154	0,8521	0,5211	0,883
															1	0,8802	0,507	0,7112
																1	0,5281	0,7042
																	1	0,4859

ANALISE DO ARQUIVO ==> c:\genes\genes2.xls

LIMITE DE DISTANCIA INTERGRUPO - METODO DE TOCHER

(1)	0.00 (2)	0.00 (3)	0.00 (4)	0.00 (5)	0.00 (6)
0.00 (7)	0.00 (8)	0.00 (9)	0.00 (10)	0.00 (11)	
0.00 (12)	0.00 (13)	0.00 (14)	0.00 (15)	0.00 (16)	
0.00 (17)	0.00 (18)	0.00 (19)	0.00 (20)	0.00 (21)	
0.00 (22)	0.00 (23)	0.00 (24)	0.00 (25)	0.00 (26)	
0.00 (27)	0.00 (28)	0.00 (29)	0.00 (30)	0.00 (31)	
0.00 (32)	0.00 (33)	0.00 (34)	0.00 (35)	0.00 (36)	
0.00 (37)	0.00 (38)	0.00 (39)	0.00 (40)	0.00 (41)	
0.00 (42)	0.00 (43)	0.00 (44)	0.00 (45)	0.00 (46)	
0.00 (47)	0.00 (48)	0.00 (49)	0.00 (50)	0.00	

MAIOR ENTRE OS MINIMOS

0.000

FORMACAO DOS GRUPOS

GRUPO

INDIVIDUOS

< 1 >	1	2		
< 2 >	3	5		
< 3 >	4	7	13	
< 4 >	6	11	44	
< 5 >	8	15		
< 6 >	9	17		
< 7 >	10	19		
< 8 >	12	23		
< 9 >	14	27		
< 10 >	16	31		
< 11 >	18	35		
< 12 >	20	39		
< 13 >	21	37		
< 14 >	22	43		
< 15 >	24	26	28	
< 16 >	25	49		
< 17 >	29	33		
< 18 >	30	32	34	40
< 19 >	36	48		
< 20 >	42			
< 21 >	48			
< 22 >	41			
< 23 >	50			
< 24 >	38			
< 25 >	47			
< 26 >	45			
< 27 >	46			

4. Considerações Finais e Conclusões

Encontramos no Brasil as mesmas tendências interpretativas que se sucedem no resto do mundo e, particularmente, na Europa. Embora alguns autores brasileiros ainda se recusam dar à arte rupestre um sentido descritivo e simbólico, por considerá-la simples manifestação artística. Entre outras razões, encontramos muitas pinturas em locais de difícil acesso, que só com elaboradas engenharias de andaimes seria possível pintar os painéis, o que nos induz a pensar que outras finalidades, e não meramente satisfação pessoal levou o homem pré-histórico a realizá-las.

Muitos autores antigos pensaram a arte rupestre como descrições de caçadas, batalhas, ou de “genealogias”, onde as figuras teriam um valor quase ideográfico. De uma maneira geral, é comum atribuir-se um valor religioso ou mágico (culto estelar, magia simpática da caça, etc). Quaisquer que sejam as hipóteses, costumam carecer da fundamentação necessária, provavelmente, os autores de tamanha variedade de estilos e tradições tinham preocupações também diversas.

Em todo caso, tentou-se recorrer à comparações etnográficas. Esse método, amplamente utilizado por Breuil e sua escola para interpretar as pinturas paleolíticas da área franco-espanhola, foi criticado por Annette Laming-Emperaire que mostrou o perigo de se explicar as obras paleolíticas europeias a partir de realizações modernas de aborígenes australianos ou africanos atuais. No caso do

Brasil, a pesquisadora acreditava ser esse processo mais justificado, utilizando-se informações de indígenas, entre as quais, tradições locais antigas que poderiam ter sido conservadas. Assim a “cena da árvore” da Tradição Nordeste, por exemplo, infere os rituais de iniciação dos jovens índios fulniô. Entretanto, esse método deve ser utilizado com cautela, particularmente no caso de figuras isoladas.

No Brasil, AYTAI (1970), estudou as gravações na rocha, em Itapeva, município de São Paulo, considerando a técnica utilizada pelo artista, fez cálculos para o tempo necessário para sua execução. Em sua análise estrutural, o autor revelou uma estrutura que comparou a dos mitos gê, do Planalto Central.

Da mesma forma BELTRÃO (1996), a partir de levantamentos dos mitos indígenas brasileiros, concluiu que o mito de criação dos tukano, grupo lingüístico que hoje está confinado à região do Uapés, entre o Brasil e a Colômbia, parece estar representado em pinturas rupestres distribuídas no território brasileiro. Além dos mitogramas, foram reconhecidos vestígios na arte rupestre com características culturais desse grupo como: planos cosmológicos (Tradição Cosmológica); a combinação da cor vermelha com amarela; visões alucinatórias (motivo NAA OO e anexo imagens Fonte Grande II); presença constante de animais.

Embora tenha pouca publicação a respeito, há também um interesse em se comparar a temática rupestre com outras formas gráficas, utilizadas pelos atuais indígenas brasileiros como, por exemplo, a pintura corporal. É particularmente interessante ver como a decoração do corpo expressa entre eles situações de suas realidades sociais e *status*. Determinados padrões são, com efeito, privativos de uma classe de idade, clã, entre outros.

A comparação etnográfica deve ser entendida mais como uma maneira de enriquecer a visão dos pesquisadores do que como uma chave semântica. O fato de que os primeiros bororo contactados desenharam para o naturalista von den Steinen figuras em forma de triângulos opostos (que costuma-se classificar como sinais geométricos), informando que se tratava de representação de vértebras de peixe, não deve nos induzir a interpretar desta maneira esses grafismos, quando encontrados nos abrigos, mas simplesmente a sermos conscientes de que muita coisa que acreditamos puramente abstratos podem ser perfeitamente realistas.

É ainda cedo para tirarmos conclusões sobre as possibilidades dessas pesquisas. Para que se possa prosseguir é necessário primeiro levantamentos sistemáticos do maior número de sítios de arte rupestre por regiões, o que então possibilitará uma boa análise estatística para que possamos evidenciar melhor, parcelas significativas de signos que se multipliquem. Assim poderemos constatar a real intenção de terem sido produzidos com o propósito de comunicação e manutenção das idéias de mundo, culturalmente constituídas nas representações pictóricas, ora isoladas, ora agrupadas e combinadas, que por certo, pela experiência de anos de trabalho de campo, os pesquisadores afins com esta disciplina, empiricamente possam ver nesse caminho, a certeza de resultados bem definidos.

Uma linha em voga atualmente é a arqueoastronomia. Tenta-se verificar se conjuntos de pinturas são representações de fenômenos celestes. Esse caminho já tinha sido apontado por Desidério Aytai em 1969. Atualmente são as pesquisas de Maria da Conceição Beltrão que levaram astrofísicos a analisar os painéis rupestres da Toca do Cosmo e da Toca da Esperança, entre outros sítios, e concluíram estarem ali representados solstícios, estrelas, sol, cometas, constelações e calendários lunares. Na Pedra do Ingá, PB, as gravuras foram várias vezes interpretadas como registros da posição dos astros em função das estações.

Pelo fato de termos hoje uma farta documentação de sítios de arte rupestre, já podemos pensar em tratá-los com os recursos estatísticos para definir-se horizontes culturais desses grupos pretéritos, e, com os princípios teóricos da Antropologia da Arte, conjecturarmos interpretações, senão no sentido *ipse litteris* da palavra, mas aproximações do sentido geral das representações, da união entre a abstração e os primeiros símbolos representados e artisticamente elaborados.

O presente estudo, tal como discorrido, demonstrou-nos que a interdisciplinaridade se faz necessária na pesquisa de arte rupestre. As observações realizadas no âmbito da Antropologia da Arte, da Biologia e da Arqueologia são pistas que comparadas e sistematizadas, apresentam-se capazes de fornecer quadros referenciais hipotéticos e fatuais, que senão prontos para fornecer uma base sólida para interpretações, constituem-se em caminhos que devem ser trilhados e alargados no intuito de somar à visão do sentido da arte rupestre, elementos que possam solucionar os problemas atuais e lançar novos questionamentos sobre os quais a matéria científica deve se nutrir.

Entendemos, também, que dada a interdisciplinaridade com a qual o objeto de estudo é tratado, invariavelmente hão que serem adotadas diferentes metodologias para a análise dos dados.

Nesse sentido, a classificação dos sítios, a partir de um conjunto signico temático em detrimento de seu repertório (total de sinalações), possibilitou-nos agrupá-los nas convencionais Tradições Culturais e termos uma visão da dispersão espacial desses sítios no território baiano, em que pudemos notar ser a região da Chapada Diamantina e seu entorno, um centro de várias Tradições Culturais.

Em um segundo momento, tomando-se os dados constituídos do repertório signico de cada sítio e analisando-os estatisticamente, observamos nos resultados,

que os signos característicos de uma Tradição Cultural tendem a ocorrer em outras Tradições, isto é, o conteúdo sógnico de um sítio irá ocorrer nele e variavelmente em outros sítios analisados.

Estes dois momentos portanto, induziram-nos a testar a hipótese de contemporaneidade para os sítios de arte rupestre na área estudada.

Admitindo-se processos migratórios, a partir de regiões com datações e tradições definidas, observamos que existe a possibilidade de uma contemporaneidade cronológica nesta região entre 8.000 e 6.000 anos BP.

Esta pesquisa, portanto, além de verificar a eficiência da metodologia empregada quando as respostas às análises conjugam-se para um ponto comum de verificação empírica, possibilitou-nos em afirmar que grupos étnicos distintos, em determinado momento da pré-história, compartilharam o mesmo espaço físico e social traduzidos na arte rupestre, demonstrando um **melting pot** como o título deste trabalho quer interpretar para o processo que conforme VIDAL (1992 : 291), citando BARTH (1987): "estão na base da produção de variação em cosmologia de povos geográfica, lingüística, ecológica e culturalmente muito próximos, mesmo quando não são alteradas suas condições objetivas de vida".

Essa contemporaneidade, pode ter se dado com a aproximação de grupos pré-históricos oriundos de outras regiões arqueológicas, ou como enfatiza Lux Vidal, tratem-se de grupos "culturalmente muito próximos" que emigraram da Bahia em períodos anteriores a 17.000 anos BP em direção ao Piauí originando a Tradição Nordeste, e anteriores a 8.000 anos BP dando origem, sobretudo a Tradição Planalto e São Francisco no Estado de Minas Gerais, um tronco comum que evolutivamente amoldou-se no tempo e no espaço.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AB' SABER, Aziz. N. Problemas das migrações pré-históricas na América Latina. **Clio** n. 4. Anais do I Simpósio de Pré-história do Nordeste Brasileiro. Recife : UFPE, 1987.
- ALDENDERFER, Mark S. M. **Methods of cluster validation for archaeology**. New York : State University of New York, 1981.
- AGUIAR, Alice. Meios de sobrevivência entre os pintores da Tradição Agreste em Pernambuco. In: **Clio** nº 4. Anais do I Simpósio de Pré-história do Nordeste. Recife : UFPE, 1987. P. 147-148.
- ALVARENGA, Leonete e LUZ, Maria de Fátima da. Interpretação estilística de painéis do sítio toca do Baixão do Perna I e sua implicação na cronologia das tradições rupestres. **Clio** nº 4. Anais do I Simpósio de Pré-história do Nordeste. Recife : UFPE, 1987. P. 137-140.
- AZEVEDO NETO, Carlos Xavier. As gravações rupestres do cerrado: um enfoque de suas figuras. **Dissertação**. Rio de Janeiro : CLA/EBA/UFRJ, 1994.

AYTAI, Desidério. As gravações rupestres de Itapeva. **Revista da Universidade Católica de Campinas**. Campinas, SP : UCC, 1970. P. 29- 61.

BAHN , Paul e VERTUT, Jean. **Images of the Ice Age**. Nova York : Factson File, 1988.

BARTH F. **Cosmologies in the making**: a generative approach to cultural variation in inner New Guinea. Cambridge : Cambridge University Press, 1987.

BELTRÃO, Maria da Conceição de Moraes Coutinho. Ocupação pré-histórica: aspectos culturais, geológicos e paleontológicos. **Cadernos do Museu de Arqueologia e Artes Populares**. Paranaguá : Museu de Arqueologia e Artes Populares da UFPR, 1977.

_____. Projeto Central: primeiros resultados. **Clio** n. 4. Anais do I Simpósio de Pré-história do Nordeste. Recife : UFPE, 1987. P. 39 - 44.

_____ *et alli*. A antigüidade do homem americano. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro, 1987. V. 148, nº 354-357, p. 178 - 200.

_____. Climatic changes in the archaeological region of Central, Bahia, Brasil, as shown by interpretation of pre-historic rock paintings. **Proceedings of the first international congress of ethnobiology**. Vol . 1. Belém, 1990a.

_____ *et alli*. Les représentations pictographiques de la serra da pedra calcária. **L'Anthropologie**. Tome 94, nº. 1. Paris, 1990b. P. 139 - 154.

BELTRÃO, Maria da Conceição e LUCE, Cyntia Newyby. Eventos, signos e símbolos na pré-história. **História Pré-colonial do Brasil**. Rio de Janeiro : Europa, 1994. P. 91 - 110.

_____. ; AZEVEDO NETTO, Carlos Xavier de. e AMORIM, Jacqueline. O cemitério do Caboclo: um novo tipo de sítio arqueológico no interior da Bahia. In: **Clio** nº 11. Recife : UFPE, 1995 - 1996.

_____. **Arte rupestre: as pinturas rupestres da Chapada Diamantina e o mundo mágico-religioso do homem pré-histórico brasileiro**. Catálogo de Exposição. Rio de Janeiro : Organização Odebrecht, 1996.

BIGARELLA, João José.; BELTRÃO, Maria da Conceição de M. C. e TÖTH, Elba M. R. Registro de fauna na arte rupestre: possíveis implicações geológicas. **Revista de Arqueologia**. Belém : Museu Paraense Emílio Goeldi, 1984. P. 31 - 37.

CALDERÓN, Valentin. Nota prévia sobre três fases da arte rupestre no Estado da Bahia. **Universitas** nº 5. Salvador : UFBA, 1970.

_____. Investigação sobre a arte rupestre no planalto da Bahia: as pinturas da Chapada Diamantina. **Universitas** nº 6 - 7. Salvador : UFPE, 1971. P. 217 - 227.

_____. **As tradições líticas de uma região do Baixo-Médio São Francisco (Bahia)**. n.d. : s.d.

CLARKE, David L. **Spatial archaeology**. London : Academic Press Inc., 1977.

CRUZ, Cosme Damião. **Programa GENES...** Viçosa : UFV, 1997

- CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, W. (Coord.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo : Instituto Walther Moreira Salles, 1983.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis, RJ : Vozes, 1993.
- DELEUZE, Giles e GUATARI, Félix. **Capitalism et schizophrénie**: mille plateaux. Collection "Critique". Paris : Le Edition de Minuit, 1980.
- DUVIGNAUD, Jean. **O artista, a arte e a identidade**. Rio de Janeiro : EBA/UFRJ, 1994.
- FARIA, Flávio Silva. Comparação do registro rupestre do Médio São Francisco com motivos gráficos do grupolinguístico tukano: um teste para a hipótese xamânica. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo : USP, 1997. 7 : 23 - 47
- FREIRE-MAIA, Newton. **A ciência por dentro**. Petrópolis : Vozes, 1990.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro : Zahar Editores, 1978.
- GUIDON, Niède. As primeiras ocupações humanas da área arqueológica de São Raimundo Nonato – Piauí. In: **Revista de Arqueologia** nº 2. Belém : Museu Paraense Emílio Goeldi, 1984. P. 38 - 46.
- HALVERSON, J. Art for art's sake in the paleolithic. **Current Anthropology**. 28 : 63 – 69. 1987.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo : Martins Fontes, 1994.

HEGEL, G. W. **O belo na arte**. São Paulo : Martins Fontes, 1996.

JALLES-FILHO, Euphly. Perspectivas darwinistas no estudo de sociedades caçadoras e coletoras: etnografia e etnoarqueologia. In: DEL-CLARO, Kleber (Org.). **Anais de Etologia**. Uberlândia, MG : SBEC/UFU, 1996. 14 : 19 - 29.

KI-ZERBO, J. (Coord.). A arte pré-histórica africana. In: **História geral da África**. São Paulo : Ática / Paris : UNESCO, 1982.

LANGDON, Jean. A cultura siona e a experiência alucinógena. In: VIDAL, Lux (Org.). **Grafismos indígenas**: estudos de antropologia estética. São Paulo : EDUSP/FAPESP, 1992.

LEAKEY, Richard. **A origem da espécie humana**. Rio de Janeiro : Rocco, 1995.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Paris : Plon, 1955.

LEROI-GOURHAN, André. **O gesto e a palavra 1**: técnicas e linguagem. Lisboa : Edições 70, 1990a.

_____. **O gesto e a palavra 2**: memórias e ritmos. Lisboa : Edições 70, 1990b.

LEWIS-WILLIAMS, J. e DOWSON, Thomas. The signs of all times. **Current Anthropology** n°. 29, 1988.

MARTIN, Gabriela. Novos dados sobre as pinturas rupestres do Seridó, Rio Grande do Norte. In: **Clio** n° 4. Anais do I Simpósio de Pré-história do Nordeste. Recife : UFPE, 1987. P. 141 - 147.

_____. Prehistoria del nordeste do Brasil. In: **Archivo de Prehistoria Levantina**. Valência, 1988. Vol. XVIII. P. 49 - 80.

_____. **Pré-história do Nordeste do Brasil**. 2ª ed. atualizada. Recife : Editora Universitária da UFPE, 1997.

MASTERMAN, Margaret. La natureza de los paradigmas. In: LAKATOS, Imre e MUSGRAVE Alan (Orgs.) **La crítica y el desarrollo del conocimiento**. Barcelona : Grijalbo, 1975.

MENDONÇA DE SOUZA, Alfredo Augusto C. *et alli*. **Projeto bacía do Paranã II**. Rio de Janeiro : UFGO/ISCB, 1979.

_____. **Dicionário de arqueologia**. Rio de Janeiro : Associação dos Docentes da Estácio de Sá, 1997.

MOREIRA, Amélia A. N. Geologia, geomorfologia do Nordeste. **IBGE**. Rio de Janeiro, 1973.

MOTTA, R. **Arte e antropologia**: observações metodológicas. Recife : UFPE, 1995.

NIMER, Edmond. Circulação atmosférica do Brasil: contribuição ao estudo de climatologia do Brasil. **Revista Brasileira de Geografia**. Rio de Janeiro, 1966.

ORTON, Clive. **Mathematics in archaeology**. London : Collins, 1980.

OTT, Carlos F. Vestígios de cultura indígena no sertão da Bahia. Publ. do **Museu da Bahia** n° 5. Salvador : Secretaria de Educação e Saúde, 1945.

_____. Pré-história da Bahia. Publ. da **Universidade da Bahia** n° 7. Salvador, 1958.

PESSIS, Anne Marie e GUIDON, Niede. Registros rupestres e caracterização das etnias pré-históricas. In: VIDAL, Lux (Org.) **Grafismos indígenas: estudos de antropologia estética**. São Paulo : EDUSP/FAPESP, 1992.

POPPER, K. R. **Conhecimento objetivo: uma abordagem evolucionária**. São Paulo : EDUSP, 1975.

PROUS, André. Arte rupestre brasileira: uma tentativa de classificação. In: **Revista de Pré-história** n°. 7. São Paulo : EDUSP, 1989.

_____. **Arqueologia Brasileira**. Brasília, DF : Ed. Universidade de Brasília, 1992.

RAO, R. C. **Advanced statistical methods in biometric research**. New York : John Wiley and Sons, 1952.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerard. **The shaman and the jaguar**. Philadelphia : Temple University Press, 1975.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerard. **Beyond the milky way**: hallucinatory imagery of the tukano indians. Los Angeles : Latin American Center Publications, 1978.

SAMPAIO, Theodoro. Inscricões lapidares indígenas no valle do Paraguassú. **Anaes do 5º Congresso Brasileiro de Geografia**. Salvador, BA : Imprensa Official do Estado, 1918.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos**. São Paulo : Ática, 1995.

_____ e NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo : Iluminuras, 1998.

SCHMITZ, Pedro Ignácio. Projeto Arqueológico da UNICAP. **Symposium**. Recife: UFPE, 1984.

_____. **Caiapônia**: arqueologia nos cerrados do Brasil Central. São Leopoldo : UNISINOS / Instituto Anchietano de Pesquisas, 1986.

_____. Arqueólogos em ação na Bahia. **Revista Ciência Hoje**. São Paulo : SBPC, 1988. Vol. 8, nº 47.

SEDA, Paulo. A questão das interpretações em arte rupestre no Brasil. In: **Clio** nº. 12. Recife : UFPE, 1997.

_____ ; CHAMUM, Denise e DINIZ, Kátia. Técnicas, motivos e cores: análise cronológica e quantitativa em arte rupestre... **Boletim do Instituto de Arqueologia Brasileira** n. 10. Rio de Janeiro : IAB, 1997.

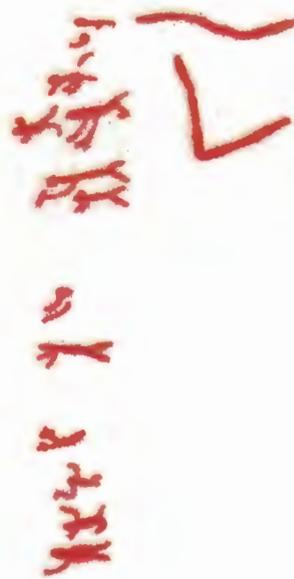
- SOLÁ, Maria Elisa Castellanos. A arte rupestre: imagens da pré-história. In: **História pré-colonial do Brasil**. Rio de Janeiro : Europa, 1993. P. 111-144.
- SUASSUNA, Ariano. Movimento rupestre. In **Clio** n. 4. Anais do I Simpósio de Pré-história do Nordeste. Recife : UFPE, 1987.
- TÖTH, Elba Moraes Rêgo. Chapada Diamantina: rochas pré-cambrianas e pinturas rupestres do homem pleistocênico. **Clio** nº. 12. Recife : UFPE, 1997.
- UCKO, Peter J. e ROSENFELD, Andrée. Critical analysis of interpretation, and conclusions and problems from palaeolithic cave art. In: OTTEN, Charlotte M. (Ed.). **Anthropology and art: reading in cross-cultural aesthetic**. Austin : University of Texas Press, 1987.
- VIDAL, Lux e SILVA, Aracy L. Antropologia estética... In: VIDAL, Lux (Org). **Grafismos indígenas: estudos de antropologia estética**. São Paulo : EDUSP/ FAPESP, 1992.
- WILSON, Edward Osborne. **A unidade do conhecimento**. Rio de Janeiro : Campus, 1999.

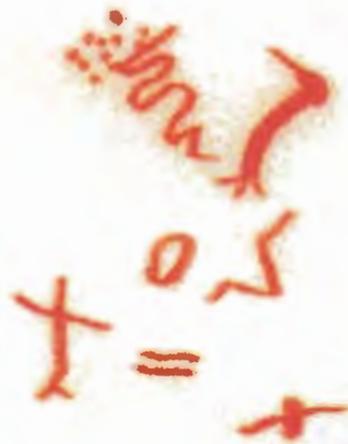
ANEXO 1

SÍTIOS ARQUEOLÓGICOS	ABSTRATOS	%	NATURALISTAS	%	TOTAL
b. Lapa da Turinha I	24	55,8	19	44,2	43
c. Pau de Colher	33	68,8	15	31,3	48
d. Motivos Isolados (Dunas e Lajes)	36	37,1	61	62,9	97
e. Nossa Senhora de Fátima	4	80	1	20	5
f. Toca do Pintado	102	79,7	26	20,3	128
g. Pedra Pintada (Santana)	16	45,7	19	54,3	35
h. Abrigo da Pedra Pintada (Barro Alto)	22	64,7	12	35,3	34
i. Cachoeira do Maranhãozinho	40	78,4	11	21,6	51
j. Morro de São Francisco	56	81,2	13	18,8	69
k. Lapa da Turinha II	30	65,2	16	34,8	46
l. Toca da Onça	36	62,1	22	37,9	58
m. Mundinho	34	65,4	18	34,6	52
n. Comboio	29	67,4	14	32,6	43
o. Siriema	111	85,4	19	14,6	130
q. Gruta das Pedras Brilhantes	44	95,7	2	4,35	46
r. Toca do Alto	19	55,9	15	44,1	34
s. Morro do Mandu	18	90	2	10	20
t. Toca dos Tapuios (Presidente Dutra)	29	80,6	7	19,4	36
u. Toca da Lesma	46	95,8	2	4,17	48
v. Abrigo do Olho d'Água	15	68,2	7	31,8	22
w. Abrigo do Mourão	20	90,9	2	9,09	22
x. Toca do Sol	29	93,5	2	6,45	31
y. Casa de Pedra	7	100	0	0	7
z. Torta	10	83,3	2	16,7	12
aa. Abrigo do Bichigueiro	10	40	15	60	25
ab. Boqueirão das Minas	29	90,6	3	9,38	32
ac. Toca dos Índios	85	87,6	12	12,4	97
ad. Uibai	41	82	9	18	50
ag. Fonte Grande II	97	55,7	77	44,3	174
ah. Toca das Cenas	6	21,4	22	78,6	28
ai. Toca do Urubu	22	81,5	5	18,5	27
aj. Pradoso	11	52,4	10	47,6	21
ak. Toca do Urubu II	77	85,6	13	14,4	90
al. Fonte Grande I	144	68,2	67	31,8	211
am. Toca do Cosmo	101	91,8	9	8,18	110
an. Lapinha	126	85,7	21	14,3	147
ao. Capim Grosso	85	83,3	17	16,7	102
ap. Toca dos Índios (Presidente Dutra)	91	89,2	11	10,8	102
aq. Pedra da Figura	37	27,2	99	72,8	136
ar. Gruta do Sol	39	41,9	54	58,1	93
as. Isabel Dias	119	62,6	138	72,6	190
at. Grota da Gameleira	164	85	29	15	193
av. Lapa do Bode	70	79,5	18	20,5	88
aw. Caldeirão	141	81,5	32	18,5	173
ax. Morro Furado	29	67,4	14	32,6	43
ay. Lagoa do Saco II	13	100	0	0	13
az. Lagoa do Saco I	4	50	4	50	8
ba. Riacho das Minas	26	89,7	3	10,3	29
bb. Riacho Largo	177	78	50	22	227
bc. Vacaria	80	76,2	25	23,8	105

ANEXOS II

TRADIÇÃO NORDESTE
(Arquivo: Projeto Central)



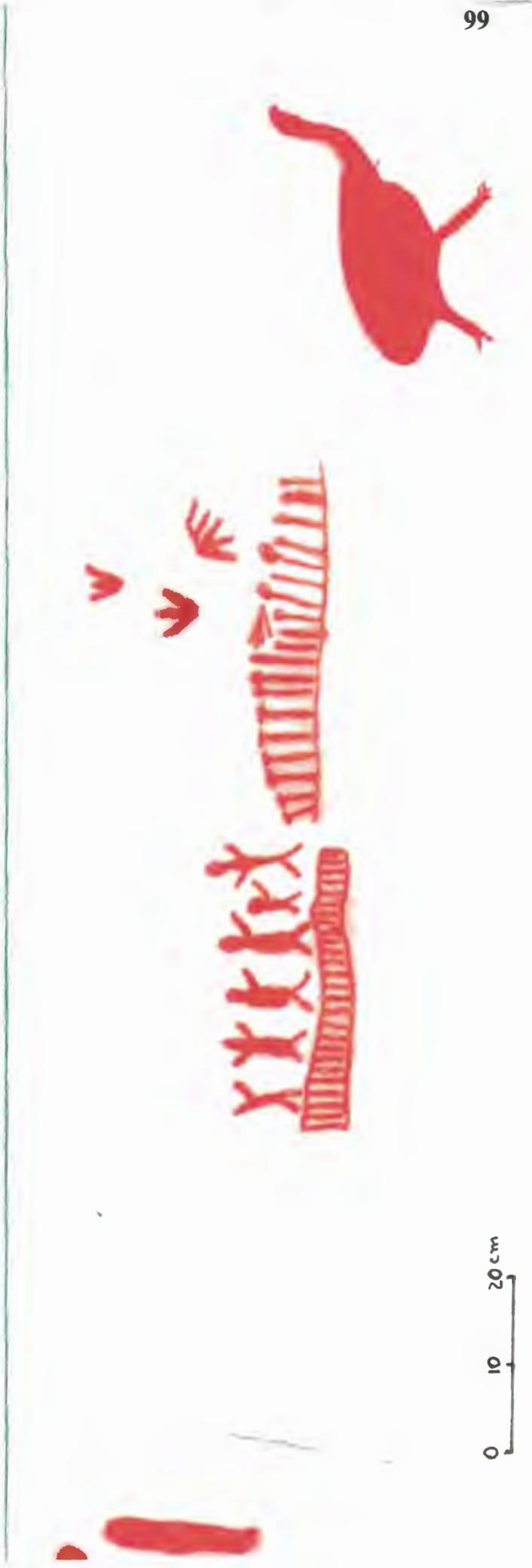




96

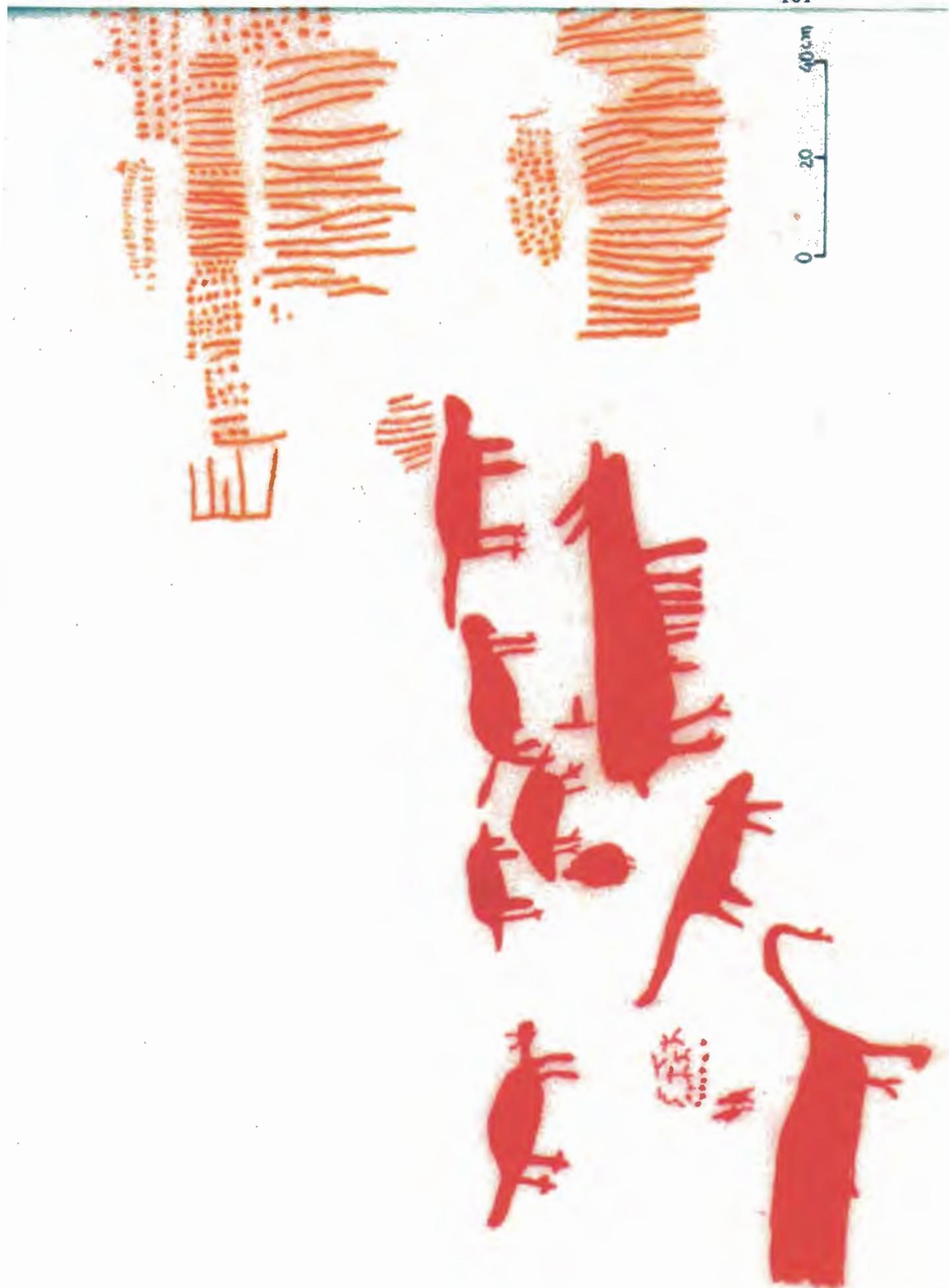


ANEXOS III**TRADIÇÃO PLANALTO**
(Arquivo: Projeto Central)



0 10 20 cm





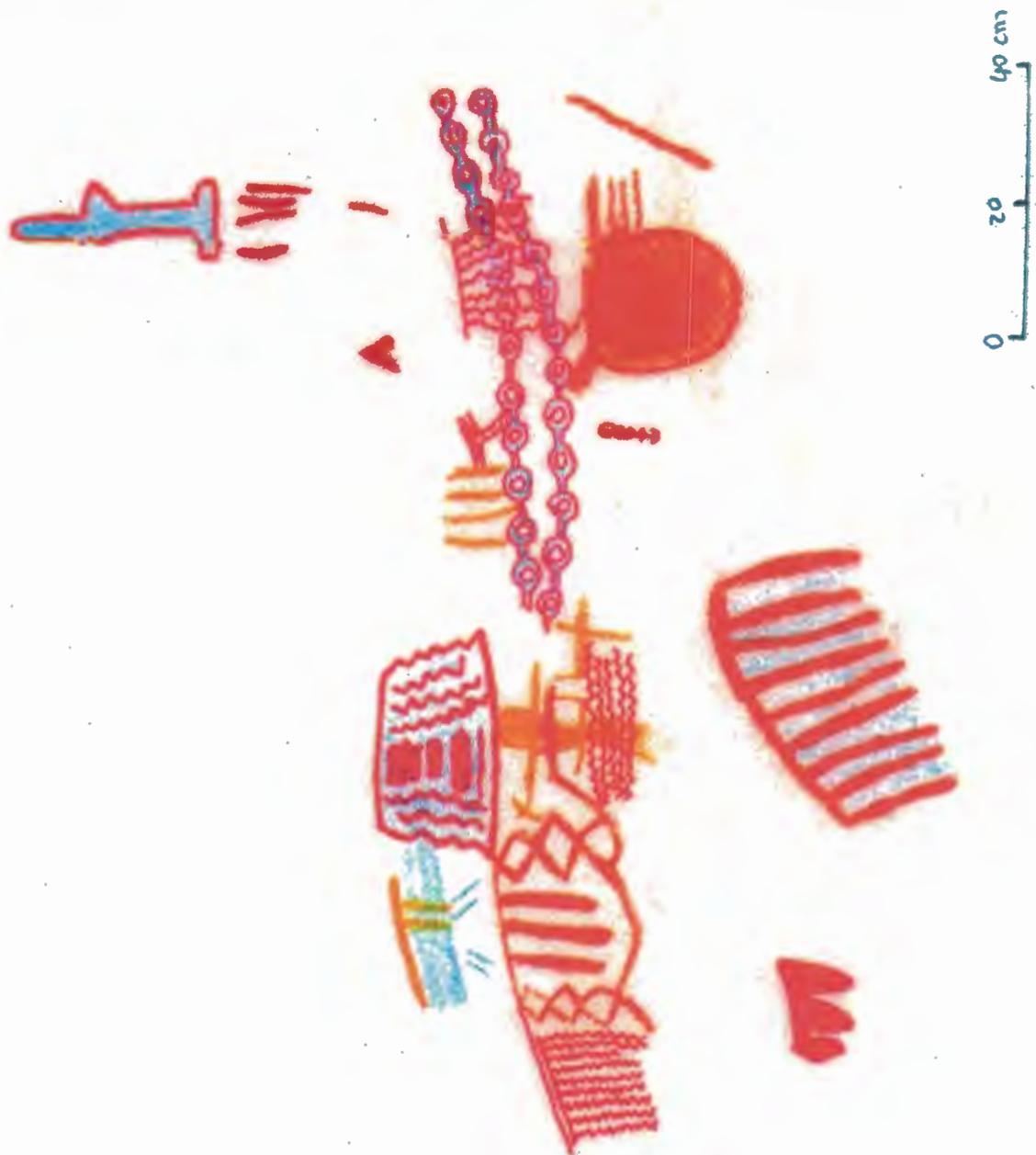
ANEXOS IV

TRADIÇÃO SÃO FRANCISCO
(Arquivo: Projeto Central)



Obs: azul representa branco originalmente





Obs: azul representa branco originalmente





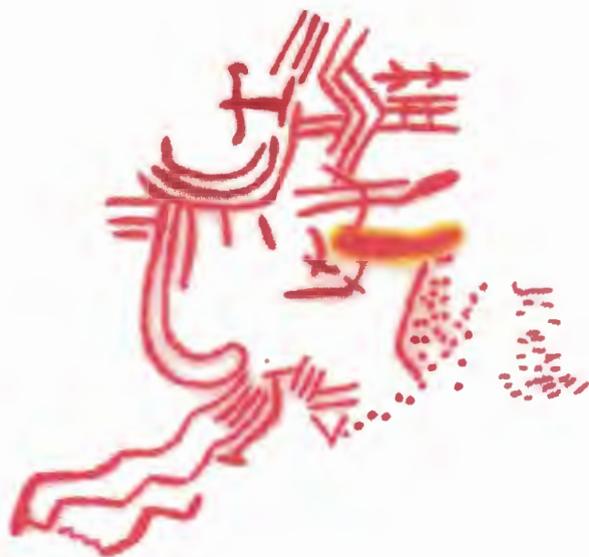
0 20 40 cm



Obs.: verde representa branco originalmente.

40 cm
20
0

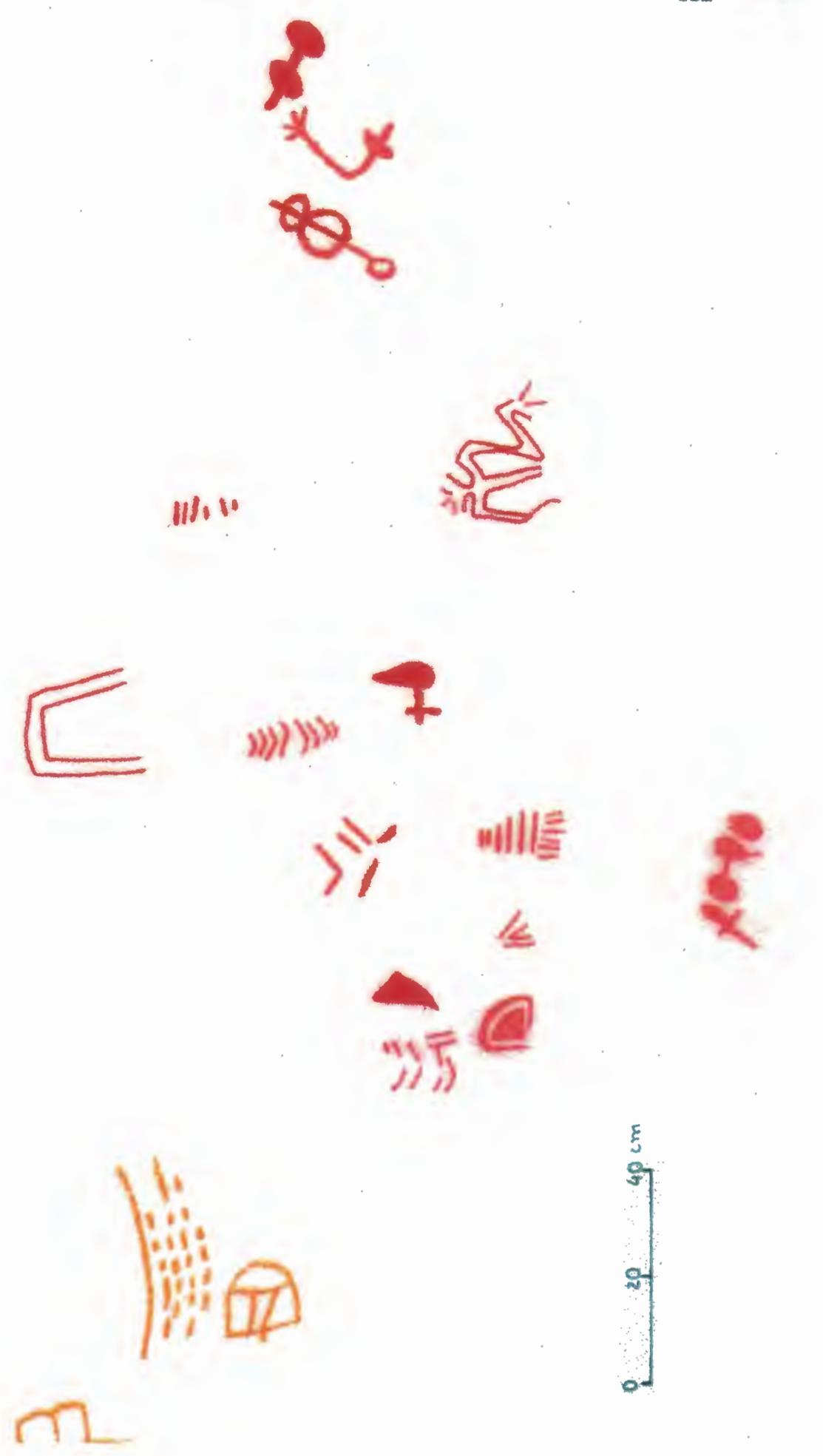




0 10 20 cm



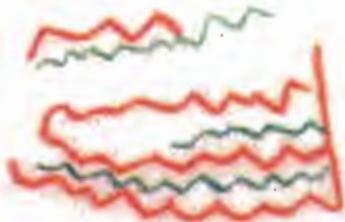


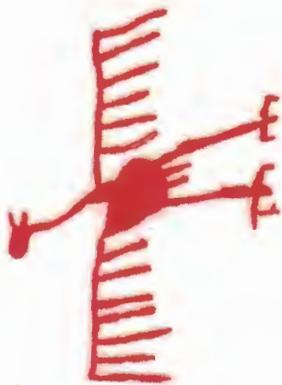




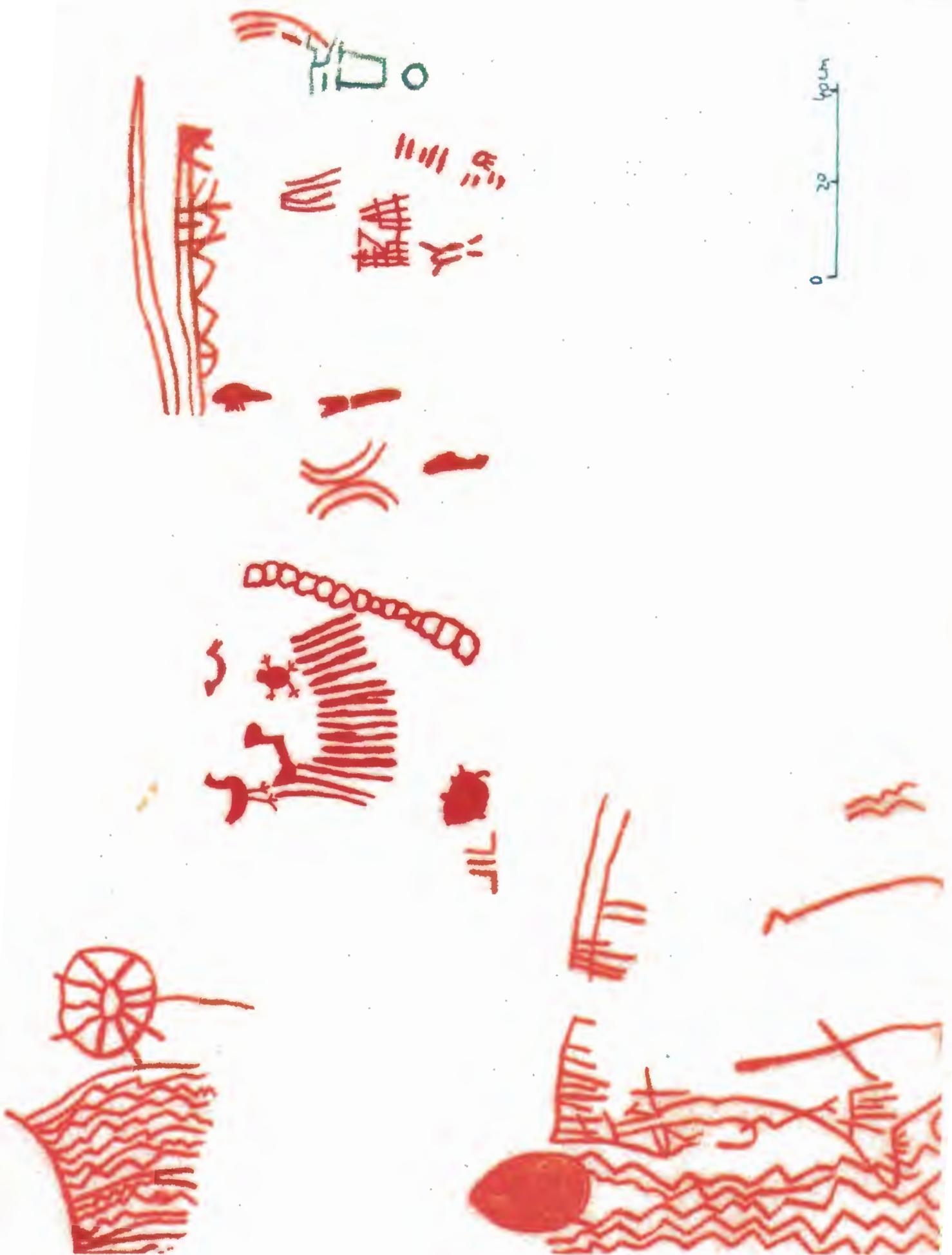


Obs: azul representa branco originalmente











0 20 40 cm



Obs.: verde representa branco originalmente.

0 10 20 cm

PICTOGLIFOS DO SITIO VACARIA (parcial). Área aproximada : 94 m².
123





**PICTGLIFOS DA FONTE GRANDE II (parcial). Área aproximada: 120 m².
(Imagens: Arquivo Projeto Central)**



PICTOGLIFOS DA FONTE GRANDE II
(Imagens: Arquivo Projeto Central)



ANEXOS V

TRADIÇÃO COSMOLÓGICA
(Arquivo: Projeto Central)







Obs: azul representa branco originalmente

0 10 20 cm

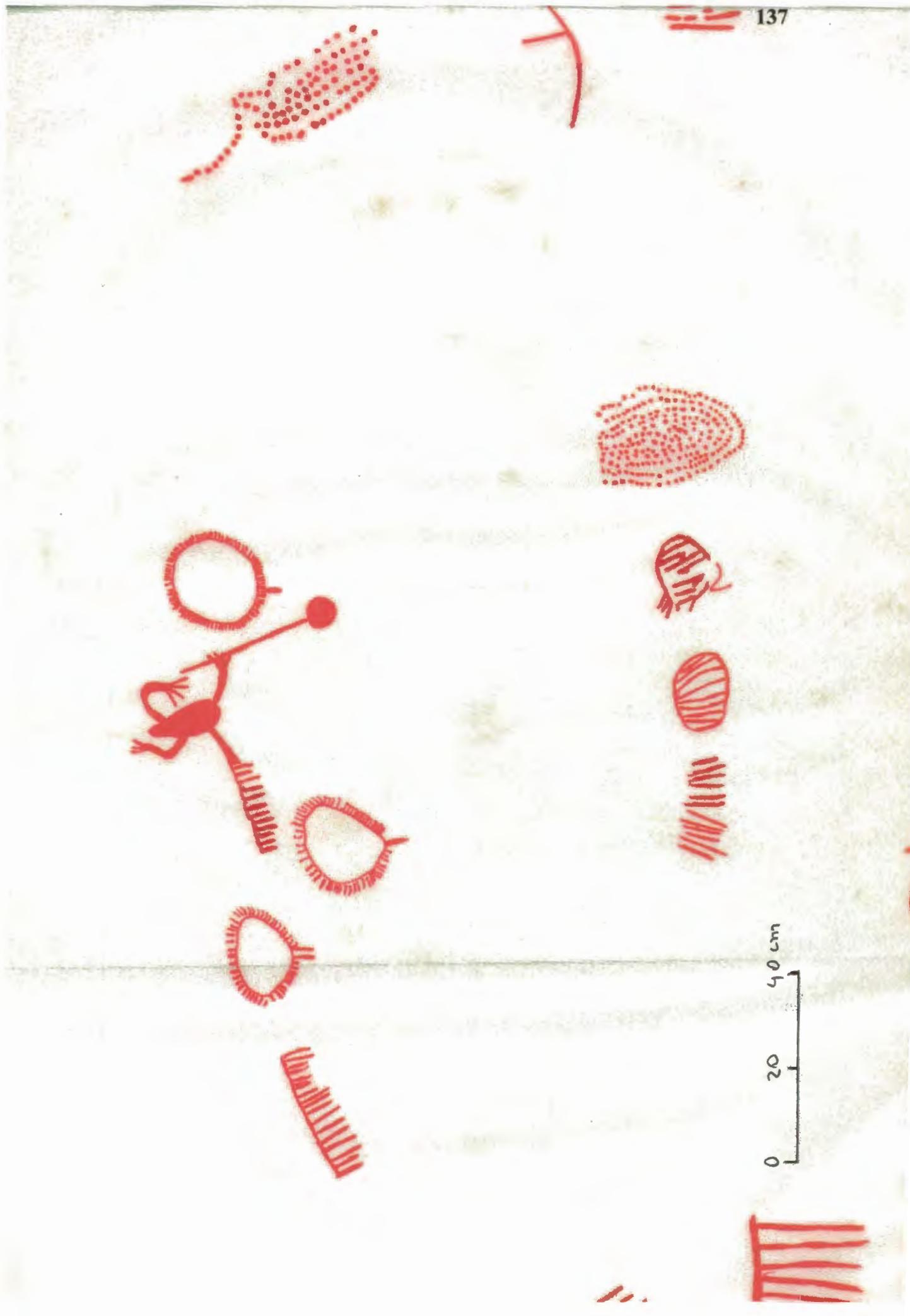
ANEXOS VI

SITIOS SEM TRADIÇÃO DEFINIDA
(Arquivo: Projeto Central)



Obs: verde representa branco originalmente







Obs: azul representa branco originalmente





Obs: azul representa branco originalmente



Toca de Búzios (parcial). BELTRÃO, 1990.

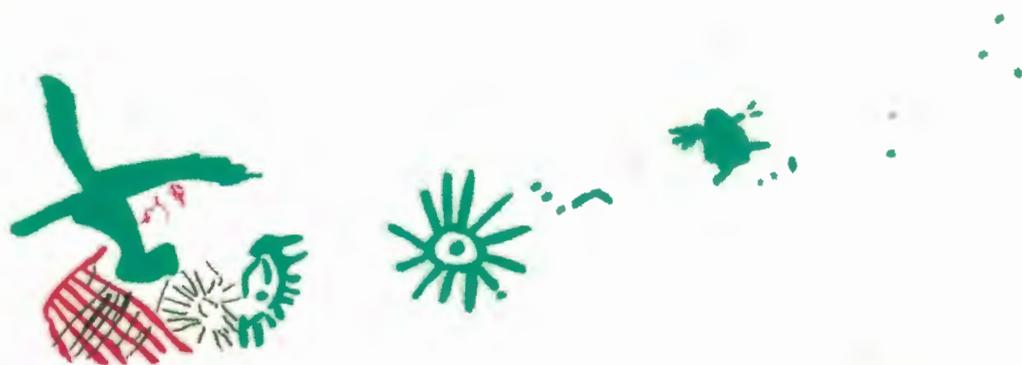
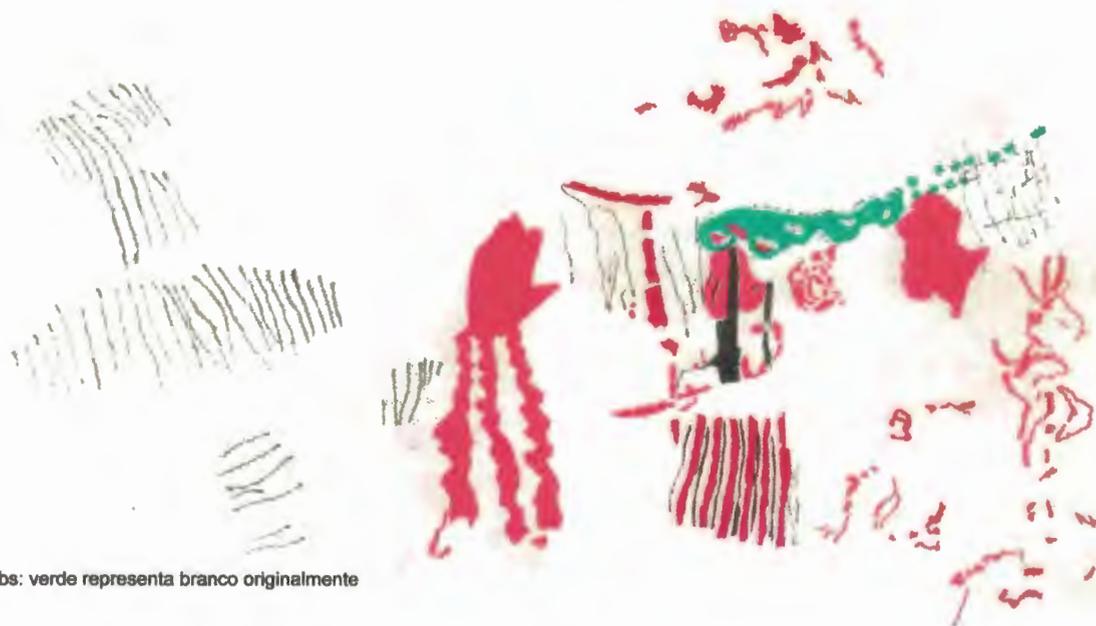


Fig. 7. — Toca de Buzios, Etat de Bahia. Niche 2, échelle 1 / 6.

Fig. 7. — Toca de Buzios, State of Bahia. Niche 2, scale 1 / 6.



Obs: verde representa branco originalmente

Fig. 8. — Toca de Buzios, Etat de Bahia. Douvane 1, échelle 1 / 6.

Toca de Búzios (parcial). BELTRÃO, 1990.



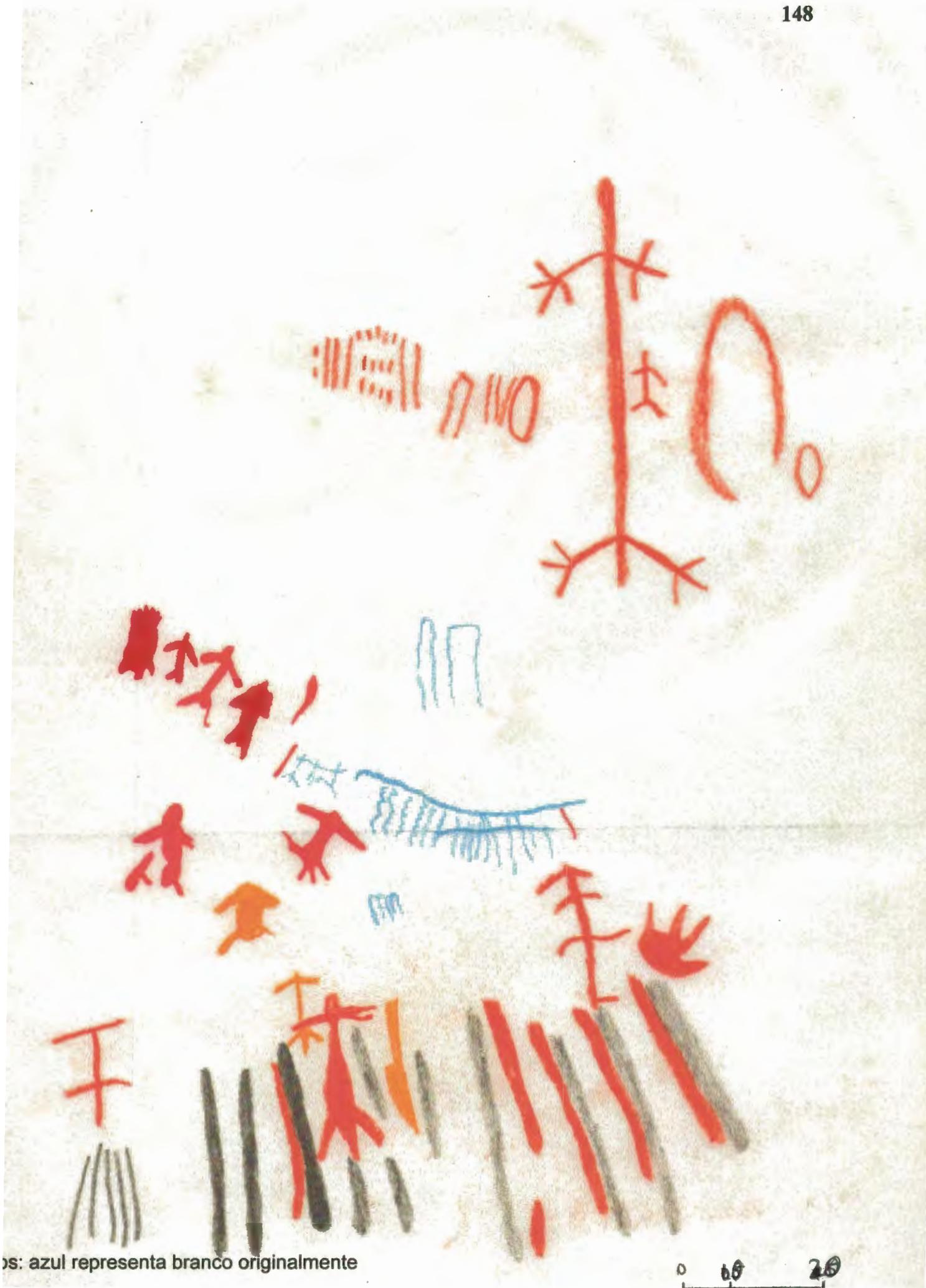
Fig. 9. — Toca de Buzios, Etat de Bahia. Panneau toit. échelle 1/4,5.
Fig. 9. — Toca de Buzios, State of Bahia. Roof panel, scale 1/4,5.











ps: azul representa branco originalmente

0 60 200



Oba: azul representa branco originalmente.

0 20 40 cm







0 20 40 cm



0 10 20 cm





PETROGLIFOS DAS
PEDRAS BRILHANTES

- SÃO DEUSIDÉRIO - BAHIA -

